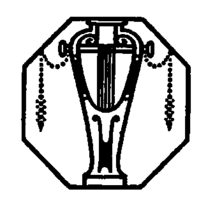
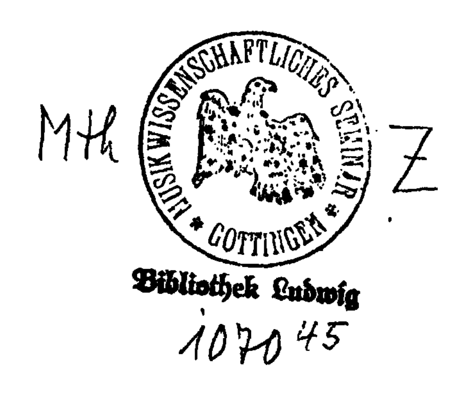
Neue Musik-Zeitung



45. Jahrgang

1924

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett
Stuttgart



Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Buchdruckerei Zu Gutenberg in Stuttgart

NEUE MUSIK-ZEITUNG

15. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 1

Zum Geleit

Die Not, die uns Deutsche seit Jahren hart und bitter bedrängt, erreichte in den Herbstmonaten des vergangenen Jahres wohl ihren äußerlich sichtbaren Höhepunkt. Lang zurückgehaltenes, eingedämmtes Elend, seelisches wie materielles, brach unaufhaltsam hervor. Was Kunst und Künstler besonders darunter gelitten haben, wieviel Kräfte und Hoffnungen zerstört worden sind, das wird sich wohl erst später ganz übersehen lassen.

Der Umschwung zum Besseren, der mit der Stabilisierung der Mark gekommen ist, läßt auch im Kunstleben die Kräfte langsam wieder erwachen. Soviel auch die wirtschaftliche Zerstörung niedergerissen hat: was wirklich lebensfähig ist, das wird aus den Trümmern wieder emporkeimen. Zu diesem Lebensfähigen muß auch unsere Zeitschrift gerechnet werden, deren Entwicklung und Ausgestaltung durch den erzwungenen, einhalbjährigen Winterschlaf als nicht unterbrochen gelten darf, zumal da sie — das beweisen die zahllosen freudigen Begrüßungsschreiben unserer alten Mitarbeiter und Leser — nicht vergessen, im Gegenteil sehr vermißt worden ist.

Unser Programm brauchen wir nicht noch einmal darzulegen. Es ist im 1. Oktoberheft des 43. Jahrgangs erörtert worden. Mit frischen Kräften, in neuem, schönem Gewande und in der früheren Form einer Halbmonatsschrift soll die Arbeit zum Nutzen unsrer deutschen Kunst und ihrer Freunde wieder aufgenommen werden.

Musik und Politik im klassischen Altertum von Prof. Dr. H. Abert

Der Umsturz von 1918 hat auch in der Entwicklung unserer deutschen Musik tiefe Spuren hinterlassen. Gerade der Künstler war ja von jeher besonders geneigt, das Wesen der Freiheit in der Abschüttlung eines ihm unbequemen Zwanges zu erblicken, und so sahen so manche mit dem Sturz der alten Ordnung ein neues, goldenes Zeitalter für ihre Kunst anbrechen. Es war nur ein kurzer Traum. Bald merkte man, daß man für den früheren Zwang nur einen anderen eingetauscht hatte, der viele noch weit härter drückte, man merkte endlich überhaupt, daß Freiheit nicht bloß das Freisein von irgend einem Zwang bedeutet, sondern ebensosehr das Freisein für die Erfüllung eines Zweckes, kurz daß nur die Freiheit einen Wert hat, die sich selbst das Gesetz gibt und Ziel und Maß weist. Jenen Zweck aber erblickten die meisten in der ungehemmten Entfaltung der künstlerischen Individualität. Sie fühlten sich allein als Diener ihrer Muse und sahen mit stolzer Verachtung auf die früheren Künstler herab, die zur Arbeit auf Bestellung verdammt waren. Wie auf so vielen Gebieten, so stellte sich auch hier das Hochgefühl darob ein, wie herrlich weit wir es heute gebracht haben.

Die Schattenseiten dieser Auffassung traten deutlich schon vor dem Kriege hervor. Die musikalische Kritik wandte sich da fast ausschließlich den einzelnen Künstlern und ihren Werken zu. Daß zur Kunst neben dem schaffenden Teil auch noch der aufnehmende gehört, schien fast ganz vergessen und damit auch das Verständnis für die soziale Mission der Musik. Erst in neuester Zeit ist wieder unter Führung Paul Bekkers die „gemeinschaftbildende Kunst“ der Musik als Problem erkannt und damit eine Forderung aufgestellt worden, die gerade in Deutschland schon einmal, zur Reformationszeit, eine großartige Erfüllung gefunden hatte. Bekker hat das große Verdienst, den Finger in die offene Wunde gelegt zu haben; es ist aber irrig zu glauben, daß die Heilung allein von der Seite der Musik aus erfolgen könne. Denn Musik und Musikpflege stehen nicht für sich abseits von dem übrigen Geistesleben eines Volkes, sondern sind nur ein Ausdruck unter vielen von einer Grundströmung, die das gesamte Leben einer Zeit beherrscht. Nun drängt aber in moderner Zeit diese Grundströmung auf allen Gebieten nicht nach Gemeinschaftbildung, sondern nach ihrem Gegenteil, der Vereinzelung, der Loslösung des Einzelnen aus der Gesamtheit. Auch unsere moderne Musik steht durchweg unter diesem Zeichen, und wenn wir von ihr allein die Rettung aus aller Not erwarten, so versuchen wir ein einzelnes Symptom des Übels zu kurieren, statt es an der Wurzel zu fassen, und gleichen dem seligen Münchhausen, der es allerdings fertig brachte, sich mit seinem Gaul am eigenen Zopfe aus dem Sumpfe zu ziehen. Hier kann und wird das Heil nur von einer Änderung unserer gesamten Lebensgrundlagen kommen.

Es scheint lehrreich, zur Erkenntnis aller dieser Fragen einmal die Verhältnisse im klassischen Altertum heranzuziehen, das sie wie so manche anderen mit besonderer Einfachheit und Klarheit behandelt hat. Auch sind wir gerade über diese Seite der antiken Musikpflege weit besser orientiert als über so viele andere, deren Rätsel bis auf den heutigen Tag nicht gelöst sind und es zum guten Teile wohl auch niemals werden.

Lange Zeit galten die Griechen als das älteste Musik-

volk der Erde. Man war zwar nicht mehr so naiv, ihnen die Erfindung der Tonkunst überhaupt zuzuschreiben, hielt ihre Musik aber doch für die älteste erreichbare der gesamten Kunstentwicklung. Das ist in den letzten Jahrzehnten ganz anders geworden. Uralte Kulturen sind der Vergessenheit entstiegen, vor allem die ägyptische und die vorderasiatische mit ihren verschiedenen Erscheinungsformen. Für die Musikforschung ist dabei zunächst freilich nur wenig abgefallen und eigentlich nur die eine, allerdings sehr wichtige Tatsache steht fest, daß in allen diesen alten Kulturen die Musik eine sehr bedeutende Rolle im privaten und öffentlichen Leben spielte. Aber auch das Bild der griechischen Musik hat sich dank dieser Erweiterung unseres geschichtlichen Horizontes gewaltig verändert. Es reicht erstens in ein weit früheres Alter hinauf als man früher annahm, und erweist zweitens den Einfluß des Auslandes in einem ungeahnten Grade.

Wir wissen seitdem, daß von einer einheitlichen griechischen Musikanschauung nicht die Rede sein kann, sondern daß das, was man unter diesem Worte versteht, auch bei den Griechen in einem beständigen Wechsel begriffen war, daß m. a. W. das 5. Jahrhundert vor Christo unter Musik etwas ganz anderes verstand als bereits das 3. und daß bei diesen Wandlungen namentlich in der älteren Zeit das Ausland, d. h. Ägypten und der Orient, ein entscheidendes Wort mitzusprechen hatte.

In den primitiven Zeitaltern pflegt bei allen Völkern der magisch-religiöse Standpunkt der Musik gegenüber vorzuwiegen. Wer singt oder spielt, ist dem Alltag entrückt und den übernatürlichen Mächten näher. Hier liegt die Wurzel aller kultischen Tonkunst: die Musik schlägt die Brücke zur Gottheit, stimmt sie gnädig und wendet ihre Feindschaft ab. Ja, der Musiker war selbst „des Gottes voll", d. h. der heilige Prophet, aus dem der Gott sprach; diese Anschauung läßt sich noch tief in die klassische Zeit der Antike hinein verfolgen. Darum ist die Priesterschaft auch in den ältesten Zeiten die eigentliche Trägerin und Verwalterin dieser magischen Kunst. Und da die Krankheit, die körperliche und die seelische, gleichfalls als eine Schickung der Götter galt, so tritt dem magischen Beruf der Musik alsbald ein weiterer zur Seite, der medizinische: sie gilt als ein Hauptmittel, alles derartige gottgesandte Übel abzuwenden. Sah man doch in jedem Kranken, und zwar nicht bloß im Geisteskranken, ein von irgend einer feindlichen Gottheit besessenes Wesen. Diese Anschauung von der Austreibung böser Geister aus dem Menschen durch die Musik wirkt in letzter Linie durch all die Jahrhunderte hin bis in die Luthersche Musikästhetik nach. Es war ganz natürlich, daß in den ältesten Zeiten wiederum der Priesterschaft diese musikalische Heilmethode zufiel, und wir kennen z. B. die Insel Kreta als einen uralten Hauptsitz dieser musikalisch-medizinischen Praxis, die auf eine „Reinigung" (Katharsis) des Menschen von unsauberen übernatürlichen Gewalten hinauslief. Der Puran z. B., der spätere feierliche Kultgesang auf Apollon, war ursprünglich nichts anderes als ein solcher Heilgesang im Dienste der kretischen Priesterschaft. Hier scheinen vor allem vorderasiatische Einflüsse nachgewirkt zu haben. Noch in der Zeit Platons galt die Tonart, die von den kleinasiatischen Phrygern ihren Namen hatte, als besonders befähigt, Störungen des seelischen Gleichgewichtes sowohl hervorzurufen als zu beseitigen. Platon selbst erwähnt unter dem Namen Korybantiasmus einen solchen ekstatischen Zustand, den man sozusagen auf homöopathischem Wege behandelte: man kurierte die Besessenen mit denselben Schalmeienweisen, die die Ekstase hervorgerufen hatten.

In aufgeklärteren Zeiten erfuhren diese Anschauungen mehr oder minder starke Wandlungen, ohne freilich ihren Grundcharakter ganz zu verlieren. Schon die homerische Welt kennt zwar Kultlieder in großer Anzahl, aber niemals ist von der magisch-kathartischen Macht speziell der Musik die Rede. Ja, die homerische Musikästhetik, wenn von einer solchen gesprochen werden darf, trägt für uns sogar einen sehr fortschrittlichen Charakter, insofern lediglich von dem sinnlichen Reize der Musik die Rede ist. Man genießt ihre Wirkungen noch ganz naiv, ohne sie mit irgendwelchen überirdischen Gewalten in Beziehung zu setzen.

Indessen wäre es verfehlt, hierin einen Wandel der gemeingriechischen Musikanschauung zu erblicken, trotz der weiten Verbreitung der homerischen Gedichte. Was hier zum Ausdruck kam, war nur der daseinsfreudige Geist des ionischen Epos mit seinen Aöden (Sängern), den Hauptvertretern der Musik. An andern Plätzen ging auch das musikalische Empfinden andere Wege, die die Verbindung mit jenen ältesten Anschauungen noch wohl erkennen lassen. Dazu kam jene erneute gewaltige Invasion der kleinasiatischen Musik in Hellas, die die Griechen selbst an die legendäre Gestalt des alten phrygischen Musikers Olympos knüpften. Sie hat sich wahrscheinlich im 8. vorchristlichen Jahrhundert abgespielt und den Griechen, wenn nicht alle Zeichen trügen, in Verbindung mit ihrer einheimischen Musik erstmals zu einer Kunst von selbständigem, entwicklungsfähigem Gepräge verholfen. Auch die Musikästhetik weist deutlich ihre Spuren auf.

Dazu kommen die politischen Verhältnisse. Mit Ausnahme Spartas verschwindet das Königtum aus Hellas, ihm folgt die Geschlechterherrschaft und es bildet sich schließlich die Demokratie heraus. In allen diesen Fällen aber stellt sich immer deutlicher die „Polis", der Stadtstaat, als die Normalform des staatlichen Zusammenlebens in Griechenland heraus. In Verbindung damit erringt sich nunmehr auch die Musik jene allbeherrschende Stellung im griechischen Leben, wie wir sie aus den klassischen Schriftstellern kennen.

Zunächst hören wir aus Sparta verschiedene bezeichnende Geschichten von staatlichen Neuordnungen, bei denen die Musik eine hervorragende Rolle gespielt hat. Die seltsamste davon ist die von dem Kreter Thaletas, der nach Sparta berufen wurde, um durch seine musikalische Kunst die Stadt von einer Last zu befreien und außerdem eine dort ausgebrochene Revolution zu bekämpfen. Ähnliche musikalisch-politische Wohltaten sollten auch der Lesbier Terpander und der bekanntere Tyrtäus den Spartanern erwiesen haben. Mag nun auch von allen drei Berichten nur der über Tyrtäus den geschichtlichen Tatsachen entsprechen, so ist doch die allen dreien zugrunde liegende Überzeugung von der politischen Macht der Musik überaus charakteristisch. Sie beruht kurz gesagt in der Übertragung der alten magisch-kathartischen Vorstellungen auf das ethische Gebiet. Hatte die Musik einmal eine solche dämonische Macht über die menschliche Seele, so lag es nahe, diese Macht auch in den Dienst der sittlichen Erziehung zu stellen, deren letztes Ideal die Heranbildung tüchtiger Staatsbürger war. So entwickelte sich allmählich die im Mittelpunkt der klassischen griechischen Musikästhetik stehende Lehre vom „Ethos". Sie geht von der Voraussetzung aus, daß zwischen den Bewegungen der musikalischen Elemente, der Töne und Rhythmen, und denen der menschlichen Seele Wechselbeziehungen bestehen, die eine bestimmte musikalische Einwirkung auf den menschlichen Charakter ermöglichen. In festen Umrissen tritt diese Lehre zuerst bei den älteren Pythagoreern hervor.

Sie hätte aber diese Wendung ins Politische niemals nehmen können, wenn die Musik für das Empfinden der Griechen nicht eine allgemein bindende, „gesellschaftsbildende" Macht gewesen wäre. Sie galt ihnen nicht als ein Privilegium für die auserwählte Klasse der „Musikalischen", sondern als eine lebendige Angelegenheit der ganzen staatlichen Gemeinschaft, als ein Allgemeingut, an dem jeder Einzelne schöpferischen, aktiven Anteil hatte. Demgemäß fühlte sich auch der schaffende Künstler nicht als Offenbarer einsamer Visionen an das stumm zuhörende Volk, sondern als ein Priester, der diesem Volke seine heiligen Riten und Gebräuche auszulegen, seine eigenen musikalischen Träume zu deuten hatte. Mit anderen Worten: Musik und Musikpflege waren in der klassischen Zeit des Griechentums Sache der Allgemeinheit, nicht des Einzelnen. Es ist eine Anschauung, die in kirchlicher Umdeutung das ganze Mittelalter und dann in viel weitherzigerer Gestalt noch das Reformationsjahrhundert beherrscht hat.

Was aber dem Mittelalter die Kirche war, das war dem klassischen Hellenentum die Polis, der Stadtstaat. Ihm zu dienen war die höchste und einzige Aufgabe der Musik. Dieses politische Musikempfinden machte nun aber eine ständige strenge Kontrolle der Musik notwendig, genau wie sie später unter dem Einfluß der antiken Lehre die christliche Kirche für ihre Zwecke ins Leben gerufen hat. Galt es doch nicht allein die förderlichen Seiten der Musik nach Kräften auszunützen, sondern auch ihre schädlichen, unheimlichen Wirkungen, die man aus Erfahrung wohl kannte, nach Möglichkeit zu unterbinden. Man war der einzelnen Künstler durchaus nicht so sicher, daß man ihnen den Weg hätte völlig frei geben können; entgleiste einmal einer, so waren die Gefahren für den Staat unabsehbar. So wurde denn die Ethoslehre zu einem völligen System ausgebaut, das die Allgemeinheit vor allen unerwarteten Neuerungen schützte. Die ionische Tonart wurde z. B. als die Vertreterin des höchsten sittlichen Ernstes festgesetzt, die mixolydische als die der leidenschaftlichen Klage: so war der Künstler allein schon durch die Kraft der Tonart hinsichtlich des Empfindungsausdruckes an eine bestimmte Marschroute gebunden und der Versuchung überhoben, durch Seitensprünge subjektiver Art staatsgefährliche Wirkungen heraufzubeschwören. Kein Wunder, daß die genaue Kenntnis der Tonartenästhetik das eigentliche Merkzeichen des echten Künstlers war.

Der Hauptanwalt dieser staatlichen Kontrolle der Musik durch die Ethoslehre scheint Damon von Athen gewesen zu sein, der dem Perikles nahestand und Politiker und Musiker in einer Person war. Gerne wüßten wir über diese merkwürdige Persönlichkeit Näheres als bloß die Tatsache, daß für ihn jede musikalische Neuerung ohne weiteres auch einen politischen Umsturz nach sich ziehen mußte. Einigermaßen kennen wir seine Lehre aus der Musikästhetik seines großen Enkelschülers Platon, der freilich aus jener Lehre in seinem Alter die letzten, unbarmherzigen Folgerungen gezogen hat. Hatte sein „Staat" dem Musiker noch freie Bahn für die Entfaltung seines Talentes gelassen, so wird dieses in den „Gesetzen" derart eingeengt, daß der Musik, wie übrigens auch der Poesie, jede Entwicklung und jeder Fortschritt unterbunden war. Die Lehre der „Gesetze" nimmt sich tatsächlich wie ein Zerrbild der an und für sich gesunden und segensreichen Lehre von der gemeinschaftbildenden Musik aus.

Allerdings war Platon mit diesem Rigorismus subjektiv durchaus im Recht, es war die Antwort auf eine damals wirklich von den Künstlern, von Phrynis, Timotheus und Philoxenus ausgegangene Revolution, die die griechische Musik in ihren Grundfesten erschütterte und alle Anhänger des klassischen Ideals, Philosophen, Komödiendichter und Musikwissenschafter, gegen sich in die Schranken rief. Es waren die richtigen „Zukunftsmusiker", die unter Nichtachtung aller Tradition die Entwicklung der antiken Musik noch einmal, zum letzten Male, in ganz neue Bahnen lenkten und man wird bei dem heftigen Kampf der Meinungen mehr als einmal an die modernen Kriegszeiten in der Musik gemahnt.

Tatsächlich war diese Revolution keineswegs auf rein

musikalischem Boden erwachsen, sondern auch auf politischem, nur daß die Kunstrevolution diesmal der politischen nicht voranging, sondern nachfolgte. Sie hing zusammen mit dem Untergange des Ideals der klassischen Polis, und nach dem peloponnesischen Kriege seine hohe ethische Spannkraft mehr und mehr verlor. Sehr bezeichnend ist, daß nunmehr auch die Ethoslehre ihre Macht über die Gemüter verliert und ihre Herrschaft mit neuen, ganz unpolitischen ästhetischen Theorien teilen muß, so mit der wissenschaftlich-empirischen der Schule des Aristoteles und der rein formalistischen, die, wahrscheinlich eine Errungenschaft Demokrits und der Sophistik, uns leider nur aus Spätlingen wie dem Epikureer Philodem und dem Skeptiker Sextus Empiricus bekannt ist. Beide geht, soweit sie nicht aus Haß gegen die damals Modernsten noch eine Lanze für die Ethoslehre brachen, der Staat nichts mehr an; die einen untersuchen die psychologischen Wirkungen der Musik streng wissenschaftlich und nähern sich so den modernen Begriffen von einer wissenschaftlichen Musikästhetik, die andern aber suchen in höchst streitbarer Polemik gegen die Ethoslehre deren ethisch-politische Grundlage überhaupt zu verneinen und die Musik als ein ethisch ganz indifferentes „Spiel mit tönend bewegten Formen" zu erweisen.

So bekam es auch die Musik zu verspüren, daß im gesamten griechischen Leben die nach der Gemeinschaft, dem Zusammenschluß drängenden Kräfte nunmehr ins Hintertreffen gerieten und dem Trieb zur Loslösung des Einzelnen aus der Gesamtheit Platz machten. Auch in der Musik war von nun an das Ideal nicht mehr das Überpersönliche, dem Ganzen Dienende, sondern das Persönliche; es war die Zeit, da auch in der Philosophie der Satz aufkam, daß der Mensch das Werk aller Dinge sei. Statt der Allgemeinheit der Polis, war jetzt der einzelne Künstler der Träger der musikalischen Kunst; seine eigenen, persönlichen Offenbarungen wollte er verkündigen ohne Rücksicht auf das Heil der Gesamtheit. Die alten klassischen Künstler waren stets vom geistigen Besitztum aller, vom Gemeinverständlichen ausgegangen; Äschylus und Sophokles hatten ihre Stoffe aus der Allen vertrauten Sage gewählt und obwohl uns von ihrer Tragödienmusik keine Note erhalten ist, so dürfen wir doch als sicher annehmen, daß auch sie sich von dem musikalischen Allgemeinempfinden nicht entfernt hat. War doch auch damals noch die Vorstellung von der Tragödie als einer religiösen Festfeier des ganzen Volkes in allen lebendig. Aber schon mit Euripides wird die Tragödie zur Trägerin höchst persönlich gefaßter psychologischer Probleme, und gerade mit ihm hielt auch die neue Musik auf der attischen Bühne ihren Einzug. Sehr charakteristisch ist der Hauptvorwurf, in den sich alle die zahlreichen Angriffe auf sie zusammendrängen, man „verstehe sie nicht mehr". Das zeigt klar, daß das Band zwischen Musik und Allgemeinheit sich lockerte. — Die weitere natürliche Folge davon war, daß sich zwischen dem Künstler und seiner Zuhörerschaft eine breite, früheren Zeiten ganz unbekannte Kluft auftat. Jener allein war der schöpferische, gebende Teil, diese wurde zur stummen, passiven Empfängerin. An die Stelle einer lebendigen, mitschaffenden Gemeinde trat das indifferente Publikum, dem die neuen Tonschöpfungen oft genug eine ganz fremde Welt bedeuteten. Es war kein Zufall, daß die alten Tragödienchöre vom attischen Bürgerchor, d. h. von Laien ausgeführt wurden, während nunmehr Chöre von bezahlten Berufssängern die Chormusik ausführten. Der Bürger zieht sich allmählich ganz von der aktiven Teilnahme an der Musikpflege zurück. — Dieser ganzen sozialen Wandlung entsprach aber nun auch der Umschwung im musikalischen Stil. War vordem der Dienst an der Gesamtheit das höchste Ziel des Musikers gewesen, so strebt er nunmehr nach freier, schrankenloser Entfaltung seiner Kunst. Damit fällt die Gebundenheit an irgendwelche außerhalb der Musik selbst liegenden Gesetze fort. Die zum Nutzen des Staates aufgerichtete Schranke der Ethoslehre wurde überrannt. Wohl ließ sich das Tonartensystem samt seinen ästhetischen Wirkungen nicht beseitigen, aber man untergrub die alte Ordnung doch dadurch, daß man die alten Tonarten, Rhythmen, Melodietypen usw. auf kleinstem Raume beständig durcheinander warf und dadurch den Affekt in fortwährendem Wechsel erhielt. Schrankenlose Modulation nach allen Seiten hin war ein Hauptmerkmal der neuen Kunst; hier konnte sich der Drang nach subjektiver Wiedergabe des Affektes am fessellosesten entfalten. Was ehedem als blinder, unkünstlerischer Naturalismus verdammt worden war, wurde nunmehr zur Regel.

Es war kein Wunder, wenn unter solchen Umständen noch ein weiterer neuer Gast in den Saal der griechischen Musik eintrat: das Virtuosentum. Es war die natürliche Folge des Heraustretens des Einzelnen aus der Gesamtheit; seine Leistung erhielt einen Sonderwert und damit war der natürliche Trieb entfesselt, die Mitbewerber nach Kräften zu überflügeln. Gewiß hatte schon die klassische Zeit die Virtuosität als solche gekannt, aber sie war da ebenfalls an das Verhältnis der Gesamtheit zur Musik gebunden und damit geistig beherrscht und gemeistert gewesen. Jetzt aber kam auch schon im alten Hellas der verhängnisvolle Drang nach der Höchstleistung, dem „Rekord", auf und damit der Bund zwischen Virtuosentum und dem, was wir heute eine brillante Technik nennen. Kein Wunder, wenn die griechische Musik jetzt erst eine ungeahnte Hochblüte des Instrumentalvirtuosentums erlebt hat. Aber auch das Gesangsvirtuosentum schießt mächtig in die Halme; man merkt das deutlich an einzelnen Gesängen bei Euripides, deren Dichtung künstlerisch so leicht wiegt, daß man sie

sich nur als Libretto für ein virtuoses Gesangsstück vorstellen kann.

Es wäre verfehlt, wollten wir diese antike Zukunftsmusik, dem Beispiele ihrer konservativen Zeitgenossen folgend, in Acht und Bann tun. Was die Griechen des 4. Jahrhunderts v. Chr., die Zeitgenossen eines Euripides, Platon, Praxiteles entzückt hat, kann nichts Geringwertiges gewesen sein, und auch aus unseren erhaltenen Resten blitzt noch so mancher Schimmer dieses Glanzes auf. Aber freilich, den Griechen ist auf dem langen Wege vom Überpersönlichen über das Persönliche zum Unpersönlichen in der Musik auch diese letzte Station nicht erspart geblieben. Zur selben Zeit, da die griechische Kultur ihre höchste Reife erreicht und sich anschickt, Weltbedeutung zu gewinnen, versinkt die griechische Nation politisch in gänzliche Ohnmacht. Zugleich hört aber auch, nach dem Zeitalter des Timotheus, auf dem Gebiet der Musik die eigentlich schöpferische Produktion auf. Der Rest ist Raffinement, Technik, Verrohung oder unfruchtbares Zurückgreifen auf das Erbe der Alten, kurz der Bankerott einer in ihrer Art einst wirklich großen und klassischen Kunst.

So mancher Leser wird angesichts dieser Entwicklung mehr oder minder pessimistische Parallelen mit der modernen Zeit gezogen haben. Indessen ist da doch Vorsicht am Platze. Denn die politischen und sozialen Verhältnisse der alten Griechen waren von den heutigen ebenso verschieden, wie die musikalischen. Nur eines können wir allerdings aus ihrer Musikgeschichte wohl lernen und beherzigen, daß die Musik, wenn sie wirklich nach alter deutscher Anschauung ihre volksbildende und veredelnde Macht entfalten soll, nicht nach ihrer artistischen oder gar technischen Seite bewertet werden darf, sondern als eine Lebensmacht, die den ganzen Menschen angeht.

Wie sagte Beethoven? „Die Musik soll dem Menschen Feuer aus der Seele schlagen.“ Das ist ganz im Sinne der klassischen Antike gesprochen.

Das Schicksal der Musik von Dr. Hermann Erpf

„Das Schicksal der Musik von der Antike bis zur Gegenwart“[1] zu übersehen und in großen Zügen darzustellen, ist die Aufgabe, die sich ein kürzlich erschienenes Buch stellt. Leider ist dieses Buch noch kaum in die Kreise der Berufsmusiker eingedrungen, so sehr es zu wünschen wäre, daß diese einmal wirklich umfassende und weittragende Gesichtspunkte kennen lernten; denn es gibt kaum ein anderes Gebiet, auf dem der Horizont derart eingeengt, die Urteile derart flach, die Meinungen derart feststehend, der Optimismus so unbedacht und der Pessimismus so ängstlich sind, wie innerhalb unserer heutigen musikalischen Fachkreise.

Die Verfasser des genannten Buchs stehen auf anderem Boden; sie sind weder zünftige Musiker, noch gehören sie der offiziellen Musikwissenschaft an. Das gibt ihnen Freiheit gegenüber allen Tagesmeinungen, allen festgefahrenen, autoritativen Werturteilen. Doch sind sie von anderer Seite her in festen, bestimmenden Anschauungen befangen, aus denen sich der behauptete Verfall der Musik in unserer Zeit als etwas wirklich „Schicksalhaftes“, Zwangsläufiges ergibt. Aber die *Gründe*, die sie für den behaupteten Verfall beibringen können, sind so schwerwiegend, so offenbar und deutlich in den Erscheinungen der Gegenwart, daß kein Musiker, der das Buch ernsthaft in sich aufnimmt, an ihnen vorübergehen kann.

Von anderer Seite sind, von anderen Anschauungen ausgehend und mit anderen Gründen, ähnliche Bedenken laut geworden. Wer *Spenglers* Darstellung des Verfalls der produktiven Kräfte in der Musik, die Schilderung des „Endzustands“ liest und mit unserem heutigen Musikbetrieb vergleicht, wird sich ebenfalls der Überzeugungskraft der Tatsachen nicht entziehen können. Auch aus dem Lager der Musiker selbst werden fortgesetzt Stimmen laut, die ähnliches behaupten oder befürchten; nur sehen sie nie das Problem als Ganzes und ihre Vorschläge zur Abhilfe und Rettung bewegen sich deshalb auch in engem Rahmen: Reformvorschläge zur Musik-Ausübung, zur Musik-Erziehung; der Ruf nach rückwärts, der Ruf nach vorwärts, der Ruf nach dem „großen Mann“; die Aburteilung der oder jener Einzelpersönlichkeit, die Schilderhebung einer andern, das sind die Formen, in denen das Problem in der heutigen Musikschriftstellerei auftritt.

Die ganze Fragestellung geht schließlich zurück auf *Nietzsche*, der, in seiner großen Auseinandersetzung mit *Wagner*, sie zum ersten Mal tief und persönlich empfunden hat. Seither hat sich die Situation nur verschärft.

Der Musiker selbst ist geneigt, alle Einwürfe beiseite zu schieben, mit dem Hinweis, daß es Musik gegeben habe, heute gäbe, und immer geben werde. In der Tat kann und darf sich der Musiker nicht selbst aufgeben; aber Optimismus ist Leichtsinn, wenn er nicht nach Erkenntnis der Lage, nach Mitteln zu ihrer Beherrschung strebt. Musik und Musik ist nicht dasselbe. Musik ist im Verlauf der menschlichen Geistesgeschichte verschieden gewertet worden und hatte verschiedene Bedeutung, was gerade das obengenannte Buch aufs eindringlichste darstellt. Die Musik ist in ihrer Bedeutung, in ihrem Rang durch Jahrhunderte gesunken und heute in ihrer Gesamtheit auf einer für uns Heutige beschämend tiefen Stufe. Das Beschämendste aber ist, daß sie sich auch auf dieser

[1] Von C. Wolff und K. Petersen. Aus dem Kreis der „Blätter für die Kunst“, Breslau 1923, Ferd. Hirt.

Stufe nur erhält nicht durch die *eigene* schöpferische Kraft der *Jetzt*zeit, sondern mit Werken der *Vergangenheit*, die wir uns angeeignet haben, als ob sie die unseren wären. Diese Erkenntnis fehlt weitesten Kreisen unseres Musikwesens noch völlig. Wer sie aber einmal gewonnen hat, der macht nur zu leicht den Fehlschluß, die zeitgenössische *Komposition* verantwortlich zu machen und nun erst recht beiseite zu schieben. Keine Beschäftigung mit der Vergangenheit, keine Bewunderung ihrer Werke kann die Leistung ersetzen, die *wir selbst* zu vollbringen haben.

Die Entscheidung über das Schicksal der Musik liegt bei den *Schaffenden*. Kein noch so entwickeltes Aufführungswesen kann das künstlerische Schaffen ersetzen; von dort her müssen die neuen, aufwärts führenden Kräfte kommen. Aber das ist nur möglich, wenn das Schaffen als solches Geltung erlangt und in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Man kann nicht jede Einzelerscheinung des zeitgenössischen Schaffens ablehnen und dabei gleichzeitig nach dem „großen Mann" rufen. Wir haben starke Talente. Aber geben wir ihnen Raum zu freier Entfaltung? Der Komponist von heute findet nicht ein unmittelbares Bedürfnis für seine Arbeit vor. Er ist — als Anfänger — völlig abhängig vom Konzertgeber und aus dieser Abhängigkeit ergeben sich die zwei Hauptrichtungen, die im zeitgenössischen Schaffen erkennbar sind: die Leisetreterei einerseits, die sich möglichst im Rahmen des Herkömmlichen hält, um niemanden zu verletzen; und das brutale Durchbrechen andererseits, das durch starke Akzente, durch Brüskierung auf sich aufmerksam macht. Die Komposition *muß* sich mehr und mehr einstellen auf eine Berechnung der Wirkung, der Erfolgsmöglichkeit. Man gebe ihr, indem man ihr *Teilnahme* schenkt, Raum zu freier Entwicklung und sie wird sich ganz anders verhalten. Nicht ob Herr A. die und die Beethoven-Sonate gut oder schlecht spielt, oder ob Herr B. dieses oder jenes Schubert-Lied gesungen hat, ist heute von Wichtigkeit für das Schicksal der Musik; sondern dieses entscheidet sich in der Leistung der Komponisten.

Die Situation des Musikschaffens ist heute beherrscht durch den Namen Arnold *Schönberg*. Von den Jüngeren ist die Bedeutung seines Werks noch viel zu wenig erkannt. Die ältere Generation hat das Recht, sein Werk nicht zu kennen, seine Leistung nicht zu sehen. Wer jünger ist als er und heute irgendwie wesentlich komponieren will, muß durch das Erlebnis seines Werks durchgegangen sein. Rückläufige Bewegungen gibt es nicht in der Kunst; ignorieren kann man eine Persönlichkeit nicht, die in so beispielloser Weise die geistigen und technischen Probleme der Kunst ihrer Zeit in sich zusammenfaßt. Hier ist nicht die Rede von gut und schlecht. Wer Schönbergs Werke für gut hält, mag ihnen nachstreben, wer sie für schlecht hält, mag Besseres machen. Aber aufgenommen, erlebt muß man sie haben. Sie bedeuten die letzte Möglichkeit der musikalischen Gestaltung auf den von der Klassik geschaffenen Grundlagen. Geradlinig geht die Entwicklung durch das 19. Jahrhundert hindurch bis zu *Schönberg*. Hier ist ein Ende erreicht; eine Übersteigerung ist nicht möglich, das haben seine Schüler gezeigt. Ein Umkehren ist aber auch nicht möglich.

Hier entscheidet sich das Schicksal der Musik; hier liegt die Aufgabe für die jungen Komponisten. Neue *Formkräfte* müssen aus der Musik kommen und das neue Kunstwerk gestalten. Schon, ehe die Aufgabe erfüllt ist, ist das Schlagwort da: die *Linie*, die lineare Kunst. Aber noch hat die Linie keine neuen Formkräfte entwickelt. Die Aufnahme der Tanzformen des Barock, der modernen Tänze, der Fuge, der Tokkata, der Passacaglia, das Zurückgreifen auf noch ältere Stile und Formen: alles das bedeutet keine Neuschöpfung.

Rein von der technischen Seite aus ist diese auch nicht möglich. Die geistige Haltung des Kunstwerks steht voran, die Technik ist davon abhängig. Wir kennen heute fast ausschließlich Musik der *vitalen* Sphäre, Musik, die mehr oder weniger unmittelbarer Ausdruck des körperlichen, des individuellen Lebensgefühls ist. Es hat in der Geschichte der Musik höhere Arten von Musik gegeben und kann sie wieder geben. —

Das Schicksal der Musik hängt ab vom schöpferischen Akt; dieser aber vom Kulturwillen der Gesamtheit. Ohne schöpferische Kraft keine musikalische Kultur; ohne Kulturwillen keine schöpferische Kraft. Nicht von Einzelnen, sondern vom Verhalten der Gesamtheit wird die Zukunft der Musik bestimmt und die Musik selbst ist nur eine einzige Äußerung der Gesamtkultur, deren Untergang oder Neuschöpfung heute zur Entscheidung steht.

Auf Beethoven-Spuren III. von Dr. Max Unger (Leipzig)

(I. und II. siehe Jahrg. 1923, Heft 10 u. 15.)

In der heutigen Folge dieser Aufsatz-Reihe findet man mehrere Beethoven-Briefe vereinigt: Deren erster ist meines Wissens ein ganz neues Stück. Ein anderer ist bisher nur in einer Tageszeitung gedruckt; ein weiterer nur mit erheblichen Kürzungen, ganz abgesehen davon, daß die Briefe hier zugleich auch das erste Mal textgetreu geboten werden. Alle Briefe sind mit deutschen Buchstaben geschrieben, lateinische Wörter werden hier in Schrägdruck wiedergegeben, Unterstreichungen durch Sperrdruck.

An Joseph Blöchlinger.

Der folgende neue Beethoven - Brief, dessen Abdrucks- und Nachbildungsmöglichkeit ich der großen Zuvorkommenheit des gegenwärtigen Besitzers, Mr. J. Stonborough in Wien, verdanke, bildet einen bezeichnenden Beitrag zum Kapitel über die nun schon längst sprichwörtliche Grobheit des Meisters. Wie manche andere von Beethovens Wesensseiten, so ist nun freilich auch jener Zug an ihm nicht ganz lebenswahr geblieben, sondern ziemlich übertrieben worden. Daß sich der Tondichter zuzeiten kein Blatt vor den Mund nahm, soll hier natürlich nicht bestritten werden: Er konnte gewiß gelegentlich in Wort oder auch Schrift recht grob werden. Es ist aber doch einmal nötig, auf die Meinung, er sei geradezu ein Ausbund von Grobheit gewesen, einen kleinen Dämpfer zu setzen. Vor allem seien hier erst einmal zwei Mißverständnisse, auf die sich jene Ansicht in erster Linie gründet, beseitigt. Jedem, der an den groben Beethoven denkt, fällt zuerst das bekannte Schriftstück ein, worin der Meister den Kopisten Wolanek einen „dummen, eingebildeten, eselhaften Kerl", einen „Schreibsudler" und „Lumpenkerl" betitelt, dem er rät, seine „durch Unwissenheit, Übermut, Eigendünkel und Dummheit gemachten Fehler" zu verbessern, das schicke sich besser, als ihn (Beethoven) belehren zu wollen, denn das sei gerade, „als wenn die Sau die Minerva lehren wollte" usw.

Was hat es damit für eine Bewandtnis? — Wer einmal auch nur eine Nachbildung dieses Schreibens mit ein wenig Verstand angesehen hat, weiß, was hier los ist. Dieser angebliche „Brief" ist nämlich zum Teil *über* ein Schreiben hingeworfen, worin der Kopist zwischen formellen freundlichen Zeilen eine spöttisch herablassende Miene aufsteckt; zum Teil auf die freie Rückseite geschrieben. Die Zeilen sind natürlich gar nicht in die Hände Wolaneks geraten und waren dazu von Beethoven sicher auch nicht bestimmt, sondern nur ein Erguß augenblicklichen Zornes über die Anmaßung des Kopisten.

Wenn der junge Beethoven aber einmal an seinen Freund Johann Nepomuk Hummel[1] schrieb: „Komme er nicht mehr zu mir! Er ist ein falscher Hund und falsche Hunde hole der Schinder" . . . so halte ich den Zettel vom nächsten Tage dagegen: „Herzens-Nazerl! Du bist ein ehrlicher Kerl und hattest recht, das sehe ich ein. Komm also diesen Nachmittag zu mir. Du findest auch den Schuppanzigh und wir beide wollen Dich rüffeln, knüffeln und schütteln, daß Du Deine Freude dran haben sollst . . ." und ich nehme auch den „falschen Hund" überhaupt nicht von der tragischen, sondern mehr von der burschikosen und derben Seite des jungen Beethoven.

[1] Die beiden Briefchen sind zurzeit verschollen; ob Hummel in der Tat der Empfänger gewesen sei, wird von Herrn Julius Rabe in Göteborg mit Recht angezweifelt.

Unser neuer Brief gehört jedoch zu denen, die auch grob gemeint und wirklich mindestens mit der Absicht der Expedierung geschrieben waren. Eine Einschränkung muß ich aber auch hier noch machen, kann es jedoch erst bei der Deutung von Einzelheiten. Hier erst die Entzifferung des Briefes:

„Euer wohlgebohrn!

Ohnerachtet ihrer[1] Aufkündigung protestire ich erstens wider den Brief, welchen sie ohne meine Genehmigung an die Fr. *B . . . . . . n* geschrieben haben — —. 2tens bestehe ich fest darauf, daß der Anordnung der obervormundschaft u. der Meinigen unbedingt gefolgt werde, daß die Mutter K. nicht ferner vorgelaßen werde, geschieht es doch, so werden sie gerichtlich als ein v e r f ü h r e r m e i n e s N e f f e n s i n s c h l e c h t e G e s e l l s c h a f t belangt werden —— hier ihr Brief, denn [den] sie ohne Menschen Kenntniß an m i c h, wie an einen schulbuben geschrieben, daß hierin schon Männer von Gewicht n i c h t in armseeligen Kleinigkeiten, die unterdeßen doch auch wichtigkeiten sind, i h r e r U n m a ß g e b l i c h e n Mejnung sind, beweißt, daß der referent H. v. P. sich genau nach Kost nach wohnung u. kurzum nach allen Details in ihrem Institut gerade bei m e i n e m N e f f e n s i c h e r k u n d i g t e, ich habe hierin meiner Manier[2] gefolgt, die niemals einen Erzieher von den gehörigen Eigenschaften hiezu beleidigt hat. — etc etc Kein wort mehr, was ihre A c h t u n g anbelangt gegen mich, die wirklich auf seichten Gründen beruht, da mir auf der andern Seite Unvernünftigkeit zugeschrieben wird, so scheint mir der rath daß Sie sich mit etwas mehr l o g i k a b g e b e n g a r n i c h t u n v e r n ü n f t i g, ganz andere u. Mehrere der Ausgezeichnetesten Männer bezeigen mir i h r e A c h t u n g u. liebe, hierunter befinden sich selbst mehrere der ausgezeichnetesten u. würdigsten Männer ihres Vaterlandes, denen ich S i e aber nie bejgesellen mögte . —

statt männer wie mich belehren zu wollen, erfüllen sie ihre Pflichten als Erzieher u. schärfen sie meinem Neffen seine Pflichten u. schuldigkeit gegen mich beßer ein, der ich nun schon 5 wochen auf ein schreiben von ihm warte # ——— hiermit gott befohlen. ———

ihr ergebener
Ludwig *van Beethoven*
(ausschließlicher Vormund
meines Neffen
Carl van Beethoven"

das gehört zur
Barbarej.

[1] Beethoven verwendet bei der Anrede meist kleine Anfangsbuchstaben.

[2] Das Wort „Manier" ist über ein anderes kurzes geschrieben, wahrscheinlich: „Art".

In der rechten oberen Ecke der ersten Seite hat Beethoven noch nachgetragen:

„Für Hr:
Flegel
von *Blöch-
linger*."

Über der letzten mit Blei: „alles dieses mündlich."

Zuerst seien die Abkürzungen, die der Tondichter im Texte vorgenommen hat, aufgelöst geboten: „Fr. B—n" auf der ersten Seite ist Frau Johanna van Beethoven, die leichtfertige Witwe von Beethovens Bruder Karl und Mutter des gleichnamigen Neffen des Tondichters. Der Neffe selbst ist wenige Zeilen später mit „K." abgekürzt. Der „Referent H. v. P." auf der zweiten Seite ist Herr Franz Xaver [von] Piuk. Er war Magistratsrat in der Senatsabteilung für bürgerliche Rechtssachen. Das Zeichen # gegen Ende der vierten Seite wird von Beethoven sehr häufig im Sinne eines Einschaltungsweisers verwendet; daher sind die Worte „das gehört zur Barbarej", vor denen das gleiche Zeichen steht, hinter den Worten „von ihm warte" eingefügt zu denken.

Bevor wir auf den Inhalt des Schreibens eingehen, sei ein zweiter schon bekannter Brief angeführt, der wahrscheinlich an den Schriftsteller Carl Bernard gerichtet ist und zuerst in der Musik (Oktober 1909) von Kalischer trotz beigegebener Nachbildung in höchst fehlerhafter Weise, dann in der gleichen Zeitschrift von mir verbessert veröffentlicht wurde. Die beiden Stücke ergänzen einander in einer Weise, daß sie geradezu nebeneinander gehalten werden müssen. Der Brief an Bernard (?) häuft die Beleidigungen noch mehr übereinander; trotzdem ist unser neuer Brief eigentlich der gröbere, denn hier wirft Beethoven die Injurien dem Adressaten Blöchlinger an den Kopf, wogegen er in dem Briefe an Bernard nicht über diesen, sondern gleichfalls über Blöchlinger, also über einen Dritten, herzieht. Hier das mit dem unseren gleichlaufende und ähnlich wütende Schreiben:

„ich protestire wider den Brief, welchen *B—r.* an die Fr:. *B—n.* in m e i n e m N a h m e n geschrieben, dies hätte geschehen sollen sogleich, als ihm der H. R. P. angedeutet, daß er sie nicht vorlaßen solle, jezt war es viel zu spät u. auf eine zu ungeschikte Art, auch hat in meinem lezten schreiben an ihn kein wort davon gestanden — warum schrieb denn *B.* nicht in seinem Namen wie *giannattatio*, welcher schon gar nicht das mindeste mit einer solchen Person zuthun haben wollte — Schikane Haß wut gegen mich, wegen meinem ihm v e r d i e n t e n H o f m e i s t e r n †), dies war die Ursache dieses Schreibens, rache — von diesem Wicht, — aus dem Briefe der Fr. *B—n.* erhellet übrigens, wie gut Hr: *B* u. Frau mit ihr sich verstanden haben, zugleich ist zu ersehen, daß er n i c h t m i t d e r O b e r v. [Obervormundschaft] u. m i r w o l l t e e i n v e r s t a n d e n [sein] — Dieser Esel, dieser Pferde-Erzieher Gott bewahr unß

sollte sich dieser Flegel unterstehen, die Mutter ferner vorzulaßen, so werde ich [ihn] als Verführer der Jugend i n s c h l e c h t e G e s e l l s c h a f t anklagen —

Ludwig *van Beethoven*."

†) Das soll bedeuten: „weil ich ihn verdientermaßen hofmeisterte."

Der Sinn dieses Schreibens ergibt ohne weiteres, daß die Abkürzungen „B—r." (später nur „B."), „Fr. B—n." und „H. R. P." aufzulösen sind in: „Blöchlinger", „Frau Beethoven" und „Herr Referent Piuk."

Nun zur Deutung der Briefe, soweit es an der Hand der Beethoven-Literatur heute überhaupt möglich ist: Es handelt sich natürlich um einen der bekannten Kämpfe Beethovens in den Vormundschafts- und Erziehungsangelegenheiten des Neffen Karl. (Ich habe diese schon in meinem Einleitungsaufsatze dieser Reihe [Mai 1923] berührt.) Dem Tondichter war testamentarisch die Vormundschaft über seinen Neffen Karl zugefallen. Mit heiligem Eifer, ja geradezu Fanatismus nahm er sich des Erziehungswerkes an. Seine erste Sorge war, das Kind den Händen seiner Mutter zu entreißen, die übelbeleumundet war und sittlich immer mehr verkam, aber trotzdem immer wieder versuchte, dem Schwager den vormundschaftlichen Einfluß auf ihren Sohn zu entziehen. Ferner war Beethoven bestrebt, den Jungen möglichst guten Lehrern anzuvertrauen: Schon im Februar 1816, ein Vierteljahr nach dem Tode des Bruders Karl, brachte der Onkel den Achtjährigen in einer Privatschule unter, deren Eigentümer und Vorsteher jener Kajetan Giannatatio del Rio war, der in dem oben angeführten Schreiben an Bernard lobend erwähnt ist. Vielleicht hatte dieser Bernard selbst, der Überarbeiter des Textes zu Beethovens Kantate „Der glorreiche Augenblick", später Schriftleiter der Wiener Zeitung, dem Tondichter zur Wahl jenes Erziehers geraten. Zwei Jahre lang war Karl in Giannatatios Institute; über die Gründe, weshalb ihn Beethoven dann aus der Anstalt herausnahm, sind wir nicht ausreichend unterrichtet. Jedenfalls wurde der Neffe dann ¾ Jahr von Privatlehrern unterrichtet und besuchte nachher ein paar Monate das k. k. akademische Gymnasium, um wieder in dem Institute eines Direktors Undlich untergebracht zu werden. Daneben gingen fast dauernd die Kämpfe mit Johanna van Beethoven her, die die Vormundschaft und das Recht, ihren Sohn um sich zu haben oder wenigstens oft zu sehen, an sich zu reißen suchte. Zeitweise erhielt Beethoven einen Mitvormund zur Seite gestellt. Seine Absicht, den geliebten Neffen aus dem Gesichtskreise der Mutter in das Institut eines gewissen Prof. Sailer nach Landshut zu bringen, wurde von der Obervormundschaft vereitelt, Karl in die Anstalt Joseph

Seite 1.

Seite 2.

Seite 3.

Seite 4.

Faksimile eines Briefes von Beethoven an Joseph Blöchlinger. (Siehe Seite 9.)

Blöchlingers gegeben. Über den Aufnahmetag sind wir genau unterrichtet: Es war am 22. Juni 1819.

Über Joseph Blöchlinger von Bannholz — dies sein vollständiger Name — besitzen wir von Dr. Theodor v. Frimmel eine verdienstvolle Sonderarbeit in seinen „Beethoven-Studien II“ (München 1906); sie geht im wesentlichen auf mündliche Mitteilungen eines Sohnes jenes Mannes zurück, des Majors Karl Blöchlinger von Bannholz, der noch in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in Wien lebte. Dazu kamen in den beiden nächsten Jahren die im 4. und 5. Bande von Thayers Beethoven niedergelegten Forschungsergebnisse — aber erst die Veröffentlichung der großen Anzahl Briefe des Meisters an Bernard in der Zeitschrift „Der Erdgeist“ vom Jahre 1908 zeigte, daß es auch zwischen Beethoven und Blöchlinger zu heftigen Meinungsverschiedenheiten kam, und zwar offenbar nicht lange nach Karls Eintritt in das Institut. Ich halte mich hier über die Persönlichkeit Blöchlingers hauptsächlich an die Angaben v. Frimmels.

Blöchlinger war 1788 zu Goldingen im Kanton St. Gallen geboren. Seit 1804 studierte er in Wien Medizin. Auf Wunsch seiner Braut, der Tochter eines Wiener Hofsekretärs, sattelte er jedoch, nachdem er bereits das erste Rigorosum gemacht hatte, um, wurde Jugenderzieher und eröffnete 1814 ein eigenes Institut in der Vorstadt Landstraße; ein paar Jahre später wurde es nach der damaligen Kaiserstraße, jetzigen Josephstädterstraße, in das gräflich Choteksche Palais verlegt. „Die Briefe Beethovens, die bis 1848 vorhanden waren, sind durch des Majors Karl Mutter vernichtet worden, da diese zur Zeit der 1848er Revolution als Gemahlin eines bekannten ‚Schwarzgelben‘ in höchstem Grade geängstigt, ziemlich wahllos die vorhandenen Briefe zu verbrennen begann. Einige Briefe Beethovens an Blöchlinger waren vorher in andere Hände gelangt und sind noch lange erhalten geblieben“ (v. Frimmel, a. a. O. S. 112). Bisher sind drei solcher Briefe an Blöchlinger bekannt geworden, und alle drei stammen offenbar aus einer Zeit, die nicht lange nach unserem neuen Briefe anzusetzen ist. Man findet sie in der ersten Auflage von Emerich Kastners Ausgabe der sämtlichen Briefe Beethovens unter Nr. 896 (diesen leider nur in kurzem Auszuge), 900 und 923. Alle drei sind, wenn auch keineswegs herzlich, so doch ziemlich gemäßigt geschrieben. Über ihre Zeitfolge bin ich etwas anderer Meinung als Kastner, doch bleibe dies hier beiseite. Wichtig ist für uns der Anfang des einzigen datierten dieser drei Stücke: „Da Sie mir berichten, daß die Frau van Beethoven noch immer Störungen bei Ihnen versuche ....“ Da dieser Brief vom 27. August 1819 stammt und Karl am 22. Juni dieses Jahres bei Blöchlinger eintrat, da ferner der Neffe nach einer Bemerkung gegen den Schluß unseres neuen Schreibens *mindestens* fünf Wochen in dem Institute untergebracht war, schließe ich, daß es in der Zeit zwischen Ende Juli und Mitte August 1819 geschrieben ist; ein paar Bemerkungen in anderen Briefen — besonders solchen an Bernard — sprechen noch etwas genauer für die erste Hälfte des Monats August.

Noch einiges zum besseren Verständnisse der ganzen Sachlage; in allen Einzelheiten zu klären vermag ich sie zwar auch nicht, aber im wesentlichen wird ihr Sinn sein wie folgt: Blöchlinger hatte an Frau Johanna van Beethoven einen Brief geschrieben, der ihr, ohne das Einverständnis der Obervormundschaft und Beethovens, erlaubte, ihren Sohn im Institute zu besuchen. (Das war offenbar gar nicht lange nach Karls Eintritt ins Institut gewesen; dafür spricht gerade, daß Blöchlinger noch nicht recht im Bilde war und der Mutter wahrscheinlich aus bloßer Gutmütigkeit die Erlaubnis zu kommen erteilte). Beethoven gab dem Institutsvorsteher ein Schreiben zurück, das dieser an ihn „ohne Menschenkenntnis wie an einen Schulbuben geschrieben“, d. h., wie man aus den folgenden Zeilen unseres Schreibens wohl schließen darf: Blöchlinger hatte darin Beethovens Anordnungen über die Lebenshaltung Karls als unvernünftig und kleinlich hingestellt (wahrscheinlich übertreibt da Beethoven nach seiner Art etwas), ihn aber trotzdem ausdrücklich seiner Achtung versichert, ein Gegensatz, der dem Meister widersprechend erscheint. Bei der Beziehung auf mehrere der ausgezeichnetesten und würdigsten Männer Ihres Vaterlandes“ denkt man etwa an die Schweizer Musiker Hans Georg Naegeli und Schnyder von Wartensee. Und wenn Beethoven das Ausbleiben eines Briefes des Neffen Karl noch in einer Fußnote als „Barbarei“ brandmarkt, so sei bemerkt, daß dieses Wort in seinen Briefen für verschiedene Arten von „Unkultur“ vorkommt.

Hält man nun den oben auch mitgeteilten, offenbar an Bernard gerichteten Brief neben den neuen, so wird man nur noch wenige Stellen in den beiden Schreiben finden, die noch näherer Deutung bedürften. Zu dem freundlichen Titel eines „Pferde-Erziehers“ gegen Ende des Briefes an Bernard sei noch bemerkt, daß Blöchlinger von Beethoven an anderer Stelle auch einmal „gewesener Stallmeister“ bezeichnet wird. Demnach war Blöchlinger zwischen medizinischem Studium und pädagogischer Praxis wohl wirklich einmal auch „Pferde-Erzieher“ gewesen.

Nun noch eins: Wird es wohl jemand so ohne weiteres als Tatsache hinnehmen, daß Blöchlinger einen so verletzenden Brief wie unseren neuen in die Hände bekommen habe, ohne den Neffen sofort aus seinem Institute wegzuschicken und gegen den Tondichter wegen schwerer Beleidigung den Prozeß anzustrengen? Daher vermute ich: Dieser Brief war ursprünglich wohl in der Absicht geschrieben, ihn an Blöchlinger weiterzuleiten;

aber vielleicht hat der Meister ihn nochmals überlesen und dabei selbst eingesehen, daß so etwas doch unmöglich an den Erzieher seines Neffen geschickt werden könne, oder — was noch wahrscheinlicher ist —Freund Bernard, der ja Beethovens Vertrauensperson in den Erziehungsangelegenheiten war, hat die Absendung des Schreibens verhindert. Vielleicht ist dieses überhaupt von Bernard aufbewahrt worden; denn wenn schon Blöchlinger den Brief selbst wirklich in Empfang genommen und aufbewahrt hätte, so erscheint es doch beinahe ausgeschlossen, daß er gerade ihn weiter geschenkt hätte. So ein Stück verbrennt man, vor allem aber schenkt man es nicht weiter. Auf die gedachte Art ist das Schreiben wohl überhaupt nur erhalten geblieben.

Beethoven erkannte den Wert Blöchlingers sehr bald, und die beiden schlossen noch gute Freundschaft miteinander. Bis zum August 1823 war der Neffe in Blöchlingers Institut, um dann den Studien auf der Universität obzuliegen; also über vier Jahre lang hielt er es bei Blöchlinger aus — eine Zeitspanne, die er in keiner anderen Anstalt aushielt.

An den Rechtsanwalt Dr. J. B. Bach.

Ein neuer kürzerer Brief Beethovens tauchte bei einer Handschriftenversteigerung auf, die die Wiener Seidelsche Buchhandlung im Mai 1923 im dortigen Dorotheum veranstaltete. Ich gebe das an Beethovens Rechtsanwalt Dr. Johann Baptist Bach gerichtete Schreiben nach einer damals in der „Wiener Zeitung" veröffentlichten Nachbildung wieder, die ich der Freundlichkeit des bekannten Schubert-Forschers Otto Erich Deutsch in Wien verdanke.

am 24ten Jenner

„Verehrter Freund!

Hr v *Schindler* versichert mich, daß sie mich morgen beehren u. beglücken wollen mit ihrer Gegenwart zu Mittag, ich bitte ja wort zu halten; indem ich auch Anstalten getroffen daß meinem Karl ebenfalls das Glück ihrer Gegenwart zu theil werde, ich erwarte Sie ganz sicher, ihnen noch mehr ausdrücken zu wollen, wie liebevoll u. angenehm wir unß ihnen entgegen sehnen, wäre unnöthig, da sie ohnehin davon längst überzeugt sind. —

mit Herzlicher
Ergebenheit
u. wahrer Verehrung
ihr
Freund
Beethoven

Schindler
wird Sie
abhohlen

[Außen:]
Für Seine
Wohlgebohren
Hr. Dr. v. Bach" [1]

Ich will mich auch über dieses Schreiben so kurz wie möglich fassen: Dr. Johann Baptist Bach war der bevorzugteste Rechtsbeistand Beethovens in dessen letzten Lebensjahren; er hatte ihm also hauptsächlich in den Kämpfen um die Vormundschaft des Tondichters über den Neffen Karl beizustehen, ferner ernannte ihn Beethoven zum Curator seines Nachlasses.

Unser Schreiben steht offenbar im Zusammenhang mit einem schon bekannten Briefchen an Anton Schindler, das hier nach der Handschrift aus der Berliner Staatsbibliothek noch einmal genau mitgeteilt sei:

„Außerordentlich Bester!!

Vergeßen Sie nicht auf die Anbringung der Bank akzie als Pfand, — ich bitte Sie gegen Ein Uhr Karl bej *Blöchlinger* abzuhohlen, u. zu mir zu führen, Sie können hernach einen Fiaker nehmen u. *Bach*, welcher ganz gewiß kommen wird, abhohlen, oder nehmen sie gleich einen Fiacker von der Josephstadt mit Karl, womit Sie alsdenn zu mir, u. von mir zu *Bach* fahren

lebt wohl Bester
der Eurige
Beet—

[Außen:]
Für Seine
Wohlgebohr
H. v.
Schindler"

Da Schindler dieses Schreiben selbst in den „Januar oder Februar 1823" setzt und der Inhalt gut zu dem neuen Briefchen paßt, wird man für dieses mit ziemlicher Sicherheit den 24. Januar 1823 als Tag der Niederschrift annehmen dürfen. Das war jene Zeit, wo sich der Tondichter genötigt sah, sich einer der sieben Bankaktien zu entäußern, die er für den Neffen Karl bestimmt hatte, wenn er einmal nicht mehr sein werde. Besonders das Drängen des Verlegers Steiner, der ihm vor mehren Jahren 800 Gulden geliehen hatte, veranlaßte ihn zu dem auch von Dr. Bach angeratenen Schritte. Thayer gibt sich über diese Zusammenkunft zwischen Beethoven und Dr. Bach besonderen Vermutungen hin: Er meint offenbar, es habe sich schon um die Erbschaftsangelegenheit gehandelt (vergl. L. v. Beethovens Leben, IV, S. 390 ff). Der neue Brief gibt darüber auch keinen Aufschluß; doch wird Thayers Ansicht damit noch nicht hinfällig.

An Sir George Smart.

Der folgende Brief aus Beethovens letzten Lebenstagen ist meines Wissens bisher immer nur nach dem Schindler-

[1] Diese Anschrift fehlt in der Nachbildung, doch enthält sie die Übertragung, die der „Wiener Zeitung" beigegeben ist. Ich änderte nur aus guten Gründen den Namen „Dr. A. Bach" in „Dr. v. Bach".

schen Entwurf in der Preußischen Staatsbibliothek, daher nur unvollkommen, wiedergegeben worden; von vielen sonstigen kleinen Textabweichungen abgesehen, schließt der Entwurf etwa nach dem zweiten Drittel des ganzen Briefes mit den Worten: „jetzt in Vollführung [Ausführung] zu bringen.“ Ich vermag hier das ganze Schreiben nach der endgültigen Urschrift, die gleichfalls von Schindlers Hand und vom todkranken Meister nur unterzeichnet ist, — wohl zum erstenmale — wiederzugeben:

Wien den 6. März 827.

„*Euer Wohlgeborn*!

Ich zweifle nicht, daß E. W. mein Schreiben vom 22. Febr. d. J. durch H. *Moscheles* schon werden erhalten haben. Jedoch da ich zufälligerweise unter meinen Papieren Ihre Adresse gefunden habe, so nehme ich auch keinen Anstand direkte an *E. W.* zu schreiben, um Ihnen nochmahls meine Bitte recht dringend an's Herz zu legen.

Leider sehe ich, bis zu dem heutigen Tage noch, dem Ende meiner schrecklichen Krankheit noch nicht entgegen; im Gegentheil haben sich nur meine Leiden, und damit auch meine Sorgen noch vermehrt. — Am 27.Febr. wurde ich zum 4ten Mahl *operirt*, und vielleicht will es das Schicksal, daß ich dieß noch zum 5ten Mahl, oder noch öfter, zu erwarten habe. Wenn dieß nun so fortgeht, so dauert meine Krankheit gewiß bis im halben Sommer. Und was soll dann aus mir werden? — Von was soll ich dann leben, bis ich meine schon ganz verlohrenen Kräfte zusammenraffe, um mir wieder mit der Feder meinen Unterhalt zu verdienen? — Kurz, ich will *E. W.* nicht mit neuen Klagen lästig werden, und mich nur hier auf mein Schreiben vom 22. Febr. beziehen, und Sie bitten, allen Ihren Einfluß anzuwenden die *philharmoni*sche Gesellschaft dahin zu vermögen, ihren früheren Entschluß rücksichtlich der *Akademie* zu meinem Besten, jetzt in Ausführung zu bringen. — Mehr darüber zu sagen gestatten mir meine Kräfte nicht, auch bin ich von Ihren edlen und freundschaftlichen Gesinnungen gegen mich zu sehr überzeugt, als daß ich fürchten sollte, übel verstanden zu werden.

Nehmen Sie die Versicherung meiner höchsten Verehrung, mit der ich sehnsuchtsvoll einer baldigen Antwort entgegenharrend, stets bin

Euer Wohlgeborn
ergebenster
Ludwig *van Beethoven*
m. p.

[Auf der Außenseite:]

A *de Vienne*
Sir George Smart
No. 91. Great Portland-street
London“

Man weiß, welche außerordentlichen Verdienste die Londoner Philharmonische Gesellschaft, deren Direktorium auch Sir George Smart angehörte, um die letzten Lebenstage Beethovens hatte: Umgehend ließ sie dem Meister durch Moscheles' Mittlerschaft die ansehnliche Summe von 100 Pfund Sterling überweisen und bereitete ihm damit eine seiner letzten Freuden. Smart war ein ausgezeichneter Musiker, der die Einführung der Werke Beethovens in England nachdrücklich betrieb.

Die Erkenntnis der Stile in der Musik von Dr. Ernst Bücken

Das zu ungeheurer Fülle angewachsene Material der Musik richtet an unsere überall nach vertiefter Erkenntnis strebende Zeit eine Mahnung, deren Ernst diese, wie viele Anzeichen kundmachen, wohl verstanden hat. Über Nacht stehen wir heute schon mitten in einem heißen Ringen um die großen Probleme und um die letzten Bindungen des historisch gegebenen Materials der Tonkunst. Und immer deutlicher tritt als Zentralproblem, zu dem schließlich alle Einzelerkenntnisse hinstreben, das des *Stiles* hervor. Das Erfassen der musikalischen Stile kann aber — das muß gegenüber den Bemühungen von ästhetischer, philosophischer oder kulturgeschichtlicher Seite nachdrücklich gesagt werden — vorerst nur eine fachliche Angelegenheit der Musik sein, aus der es als tiefste und innerste Erkenntnis hervorgehen muß. Diese Selbstbesinnung ist das Ergebnis der Überlegung, daß die der Musikgeschichte von den ältern Schwesterdisziplinen, so von der Kunstgeschichte, Ästhetik, Literaturgeschichte überlieferten stilistischen Kategorien und Epochen für sie nur Wert und Bedeutung von *analogen* Begriffen haben können. Es wird eine, wenn nicht die wichtigste Aufgabe der Musikgeschichte sein, diese Analogien durch selbstgewonnene Stilbegriffe zu ersetzen. — Nimmt man selbst einen scheinbar so sicher begründeten Stil, wie den „klassischen“, unter die Lupe, so zeigt es sich gleich, nach welch vagen Begriffen hier die stilistische Festlegung und Begrenzung erfolgt ist.

Der Kulturhistoriker W. H. Riehl hielt noch die Bestimmung der „klassischen“ Musik deshalb für so schwierig, weil dem Musiker der Kanon der antiken Schönheit fehle, eine Ansicht, die späterhin von dem Historiker Karl Lamprecht erneut ausgesprochen worden ist. Dabei wurde nun vollständig außer acht gelassen — um nur auf diesen einen Punkt hier hinzuweisen — wie schon allein in der Oper des 18. Jahrhunderts antike Ideen, wenn auch zunächst in modisch arg entstellter Form sich bargen, und wie es gerade die Tat des Reformators Gluck war, diese klassischen Ideen aus der Umstrickung durch Rationalismus, Galanterie und Empfindsamkeit zu befreien. So verkörpern Orpheus, Alceste, die Iphigenien ein für ihre Zeit nicht weniger reines „klassisches“ Ideal, als Goethes Iphigenie oder die Braut

von Messina Schillers. Gluck, und nur er, ist der Schöpfer des im engern Sinne klassischen Stils in der Musik, dessen größte Bewahrer Meister wie Cherubini waren, oder *der* Beethoven, der seine letzte Symphonie in die befreite Heiterkeit einer antiken Bachusfeier ausklingen ließ. Das beweist, zusammengehalten mit dem neben der Neunten Symphonie auftretenden zweiten symphonischen Plan, die erst in der Schlußstrophe unverhüllt zutage tretende *Idee* der Schillerschen Ode an die Freude, die aber selbstverständlich auch dem textlichen Torso der Beethovenschen Komposition erhalten bleiben mußte. Mit den Komponisten, deren Schaffen unter starker Einwirkung antiker Ideen stand, mit einem Gluck, Cherubini und auch mit Beethoven, den im engern Sinne klassischen Komponisten, sind Mozart und Haydn nur durch die Klammer der Analogie zu verbinden. Die geistigen Hauptkräfte des Zeitalters, dem Mozart ganz, Haydn wenigstens mit dem Schwerpunkte seines Wirkens angehört, sind auch die treibenden Mächte im Schaffen beider Künstler. Deshalb nehmen im Kreise ihres Gesamtschaffens als die größten Sektoren die beiden Stile ein, die aus dem Geiste des Rokoko als *galanter* und *empfindsamer* Stil bezeichnet werden müssen. Damit aber muß sich die bisherige gewohnheitsmäßige Verklammerung des „klassischen" Dreigestirns lösen: Über die Schranke der großen Revolution reichen Mozart und Haydn ihrem Nachfolger Beethoven die Hand — symbolisch gesprochen — nicht zum Bunde, sondern — zum Abschied.

Für die stilgeschichtliche Betrachtung ist die noch immer übliche Bezeichnung des Bach-Händel-Stils als des „altklassischen" nicht minder problematisch. Ja, im Vergleich zu den exakten Stilfestsetzungen der Kunstgeschichte ist der Begriff so ungenau als nur irgend möglich. Denn mit welcher Berechtigung kann man die Kunst J. S. Bachs, die unser eigengewachsenes Barock so rein verkörpert, wie keine zweite, mit dem Begriff des „Klassischen" auch nur in eine analoge Beziehung bringen? Es ist dringend nötig, daß wir uns diese Tatsache klar vor Augen halten, und daß wir endlich den „Altklassiker" Bach aus der Musikgeschichte streichen. Für Händel ist die exakte Eingliederung in die Entwicklung der Musik viel schwieriger, weil über das Schaffen des italienischen Opernkomponisten und damit über die Einwirkung des italianisierten auf den spätern Händel noch kein abschließendes Urteil möglich ist. Hier muß zuerst die stilistische Detailforschung einsetzen, ohne die wir zur Erkenntnis des Händelschen Gesamtstiles nicht gelangen können. Und was vom Einzelbeispiel gesagt werden muß, gilt auch von der Entwicklung des Ganzen. Die Erkenntnis der musikalischen Stile kann nur von den kleinen und kleinsten Einheiten der Tonwerke ausgehen. In ähnlicher Weise, wie die kunstgeschichtliche Forschung die Feststellung eines dorischen, gotischen, romanischen Stiles von den elementaren Erformungen, etwa der Säulenkapitelle oder der Bogenformen vorgenommen hat, muß ein musikalischer Stil in melodischer Beziehung von der Phrase, vom Motiv aus bestimmt werden. An das Motiv heften sich so schon eine Reihe der wichtigsten Stilfragen an. Nach der Festlegung des Eigencharakters, nachdem sozusagen nur die Personalien festgestellt worden sind, muß sich die stilkritische Untersuchung darauf richten, ob das Motiv etwa im Strome der Zeit mitschwimmt, ob es eine abgebrauchte Formel darstellt, oder ob es eine völlig neue Prägung ist, und wie die Motiv-Erformung pro primo schon durch die Besonderheit der Gesamtform, wie Sonatensatz, Fuge, Rondo, Scherzo ... beeinflußt wird. Als ein Hauptziel zeigt sich für die Motiv-Erforschung, nachdem für einzelne Epochen und für Meister, wie J. S. Bach, sich feststellen ließ, daß ihre Motiverfindung auf eine nicht eben große Zahl von typischen Bildungen zurückgeht, die Aufspürung dieser motivischen Grundformen der verschiedenen Epochen der Musik.

Mit den melodisch-motivischen sind die rhythmischen Stilfragen aufs engste verknüpft, die ihrerseits, wie schon G. Adler betont (Der Stil in der Musik), einen festen Halt bei der Abgliederung der einzelnen Stilarten und Perioden bieten. Als ein Urprinzip der Stilbildung erscheint hier der Gegensatz einer durch Arbeitsrhythmus, Wort oder Tanz „gebundenen" Musik und einer, von keiner außermusikalischen Quelle gespeisten, rhythmisch „ungebundenen" Musik. Als stilbildende Grundgesetzmäßigkeit erweist sich die ungebundene Rhythmik beispielsweise in J. S. Bachs, Beethovens, oder Brahms' Vokalmusik, die eine die Ungebundenheit durchkreuzende Bindung durch Wort- oder Versrhythmus von vornherein ablehnt, so daß es bei diesen Meistern einen — wohlverstanden nur *stilgesetzlichen* — Unterschied zwischen Sing- und Spielmelodik nicht gibt (vergl. Spitta, J. S. Bach II, 361). In der französischen Oper von Lully bis zu Gluck, oder auch im Musikdrama Wagners und seiner Schule treten die genannten rhythmischen Urphänomene von Anfang an in Gegensatz, ja man kann behaupten, daß hier ein guter Teil der Wirkung in dem Gegeneinanderwirken der wortgebundenen und der ungebundenen rhythmischen Kräfte beruht. Auch in der italienischen Oper bestand wohl schon diese Verschiedenheit als deklamatorisch-rezitativische und musikalisch-ariose Rhythmik, doch ging bei ihr der Kontrast aus einem textlich-formalen, „vormusikalisch" festgelegten Schema hervor, während im Musikdrama der Wechsel von gebundener und ungebundener Rhythmik jeweils aus der dramatischen Situation sich ergibt.

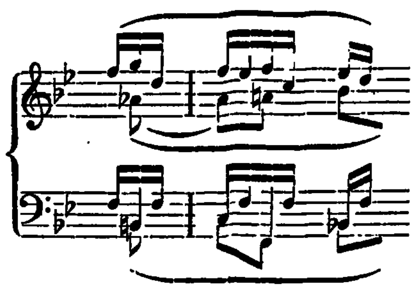
Die Harmonie tritt in die erste Reihe der stilbildenden Kräfte erst seit dem Ende des kontrapunktischen Zeitalters. Noch in der Musik Bachs ist das Harmonische nicht bildendes, sondern „gebildetes" Prinzip, das im

Grunde nur durch ein künstliches Experiment aus der Linienkunst herausgelöst werden kann. Das harmonische Stilgesetz der Musik des Rokoko verkündete dann zuerst Rousseau in seiner einseitigen Bevorzugung der homophonen Kunst der einen melodischen Linie, der die Harmonie — man könnte sagen — wie irgend eine modische Zutat angeklebt war. Der Philosoph, der bei der Verteidigung der sinnlich-schönen Musik seinem Gegner Rameau das Wort entgegenschleuderte, daß rein harmonische Schönheit eine nur gelehrte Schönheit sei, konnte nicht ahnen, daß noch aus der von ihm gepriesenen Kunst der Musiker hervorgehen sollte, der seinem Vorwurf die Spitze vollends abbrach. Mit Beethoven war das rein melodische Schwelgen des Rokoko vorüber, und nur kurz war die Spanne, in der — um mit Rousseau zu sprechen — die Gelehrsamkeit aus der Musik ausgeschaltet war.

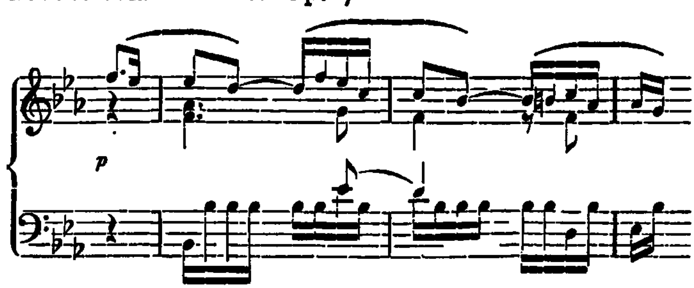
Waren noch bei Mozart oder Grétry aparte und kühne harmonische Bildungen doch immer nur *musikalische* Wirkungsmittel geblieben, so zwängt und drängt Beethoven seine gärende, brodelnde Seele selbst in die Harmonie hinein, so daß die harmonische Klangwirkung jetzt —, im Sinne Kurths (Romantische Harmonik) — das Bild „energetischer Strebungen" wird. Damit aber wird das klassische Gleichgewicht, die Einheit von Harmonie und Melodie, die zuerst Phil. Emanuel Bach verkündet hatte, gestört und schon nach der Seite des harmonischen Stiles der Zukunft verschoben. Stellen wie die aus dem Bonner Trio für Klavier, Flöte und Fagott (Beethovens Werke Serie 25 Nr. 294)



oder aus der Klaviersonate Op. 22



zeigen das neu aufkommende Prinzip, das Seelische nicht mehr nur durch die *melodische* Erformung, vielmehr jetzt in seiner charakteristischen Eigenart gerade durch die *Harmonik* auszusprechen. Das Beispiel aus Op. 22 verdient deshalb noch besondere Hervorhebung, weil bei ihm die Harmonik nicht etwa nur mit der melodischen Linie zusammen den bestimmten Ausdruck *in einer Wirkungseinheit* erzielt, sich vielmehr Melodie und Harmonie hier ganz offensichtlich widerstreiten. Vergleicht man das Beispiel aus Op. 22 mit dem Anfang des Rondos aus Beethovens Klaviersonate Op. 7



— zwei Stellen, die in der Melodie fast gleichen Gefühlscharakter haben —, so springt das, was ich hier verdeutlichen will, noch klarer in die Augen. Dort, in Op. 7, ersehen wir ein vollständig einheitliches Bild. Der schwärmerische Zug der melodischen Linie wird durch die harmonischen Vorhalte eher noch verschärft, als in einer andern Richtung abgebogen, während in Op. 22 Melodisches und Harmonisches zwei verschiedenen Ausdruckssphären angehören. Die übermäßige Sekunde gis der Dominantharmonie f 7 (das Beethovensche as kompliziert die harmonische Auffassung, wie Riemann in den Analysen der Beethovenschen Klaviersonaten nachgewiesen hat, unnötig) klingt mit schneidender Schärfe in die zärtlich-gefühlvolle Melodiebildung hinein. So erreicht hier Beethoven in einem als künstlerische Formung geschlossenen kleinen Gebilde schon eine Differenzierung des Gefühlsausdruckes, deren weiterer Ausbau erst der Neuromantik vorbehalten war. In der bisher üblichen Deutung durch einfache harmonische Analyse, wie sie noch Riemann an der erwähnten Stelle für das Beispiel aus Op. 22 gegeben hat, kann die Wichtigkeit einer solchen Formung, wie sie gerade die Beethovensche Stelle für die Auffindung eines neuen Stilprinzips bedeutet, nicht nachgewiesen werden. Der Grund liegt in der Einseitigkeit einer methodisch-stilkritischen Untersuchung, die von Riemann lediglich nach der formalistischen Seite, der Erkenntnis der Formprinzipien der Musik, entwickelt wurde, während die andere große zeitgenössische Deutungsmethode, nämlich H. Kretzschmars Affektenlehre ebenso einseitig nur auf die Tatsachen der inhaltlichen Momente, des Ausdrucks der Tonwerke, hin gerichtet war (vergl. dazu meine gemeinsam mit Paul Mies in Zeitschrift für Musikwissenschaft, 5. Jahrg., 4./5. Heft gegebenen Ausführungen). Die Erkenntnis der Stile, die die Enge der Blickrichtung der Riemann-Kretzschmarschen Methoden vermeiden will, und die nach der Goetheschen Auffassung des Stiles auf dem Wesen der Dinge beruht, muß in den Stilmerkmalen stets ebensowohl das Element der architektonischen, wie der geistigen Formung ersehen: Wie der Stil des Tonwerkes die letzte große einheitliche Bindung aller es erschaffenden geistigen und technischen Kräfte bedeutet, verlangt er zu seinem vollen Erfassen vom Beurteilenden auch ein nicht weniger vollkommenes Zusammenwirken aller Fähigkeiten der künstlerischen Erkenntnis.

Die Lieder Julius Bittners von Dr. Theodor Haas (Wien)

Zum 50. Geburtstage des Künstlers am 9. April 1924

Alles bisher über Julius Bittner Gesagte bedarf noch einer wesentlichen Ergänzung. Das gilt nicht nur allein von den allenthalben verstreut erschienenen Abhandlungen[1] über diesen Wiener Meister, das gilt insbesondere auch von dem Büchlein R. Spechts, welches den Versuch unternahm, ein Gesamtbild Bittners zu geben. Bei Künstlern, die sich unaufhaltsam weiterentwickeln, muß solchen Versuchen stets das undankbare Los beschieden sein, irgendwie unrecht zu haben, weil das Gesagte, zumal wenn es in einem vom Strome des Geschehens nicht mitgerissenen Buche niedergelegt ist, ungemein rasch überholt erscheint. Zeitschriften eignen sich weit besser zu Betrachtungen über das Wesen *lebender* Künstler, da Zeitschriften niemals stillestehen. Ein Buch ist ein abschließendes Urteil. *Über einen schaffenden Künstler soll man ein solches niemals fällen.* Man wird immer unrecht haben.

Darum bedarf alles über Bittner bisher Gesagte einer wesentlichen Ergänzung. Bisher wurde nämlich immer und überall nur der *Dramatiker* Bittner in Behandlung gezogen. Auf dem Gebiete der Oper liegen allerdings Bittners bisherige stärkste und entscheidende Erfolge. Dagegen erfordern seine Lieder eine gesonderte Betrachtung. Diese blieben bisher fast unbeachtet. Auch Specht behandelt sie in seinem Büchlein nur nebenbei und flüchtig. Es hat dies seine besonderen Gründe. Im Liede mußte Bittner erst seine eigene Phase des Werdeganges durchschreiten.

Schon in den Bühnenwerken, insbesondere im „Musikant" und „Augustin" spielt das Lied eine ausschlaggebende Rolle. Aber das in den Gang dramatischer Ereignisse eingewobene Lied wird nie den Anforderungen genügen, die an eine Komposition in der „Liedform" mit Fug gestellt werden können. Das Theater erheischt immer sein eigenes Kolorit, große derbe Linien, satte Farben. Das theatralische Lied ist immer nur auf der Bühne möglich *und hat auch nur hier seine Wirkung*, weil es aus der dramatischen Situation geboren ist, und daher aus diesem Zusammenhange nie ohne Schaden gerissen werden kann. Das Lied als solches hingegen erwächst aus den zarten Gefühlen der menschlichen Brust. Es trägt seinen „Lohn, der reichlich lohnet" in sich selbst und braucht kein „Publikum". Es erfordert infolgedessen eine ganz andere Technik wie das Bühnenlied, betrifft andere Gegenstände, kurz, gehört einem andern Bezirke der Tonkunst an.



Julius Bittner.

Bittner hatte sich nun lange Zeit hindurch „nie wesentlich vom Theater entfernt", wie er in seiner autobiographischen Skizze (N. M.-Z. v. 7. Juni 1917) selbst erzählt. — Dieses Selbstbekenntnis galt jedoch nur bis vor kurzem. Denn in letzter Zeit hat dieser Künstler eine deutlich wahrnehmbare Weiterentwicklung in der Richtung gegen eine erhöhte Innerlichkeit genommen. Es ist vielleicht das untrüglichste Wahrzeichen echter künstlerischer Sendung, wenn die Entwicklung des Schaffens in der Richtung nach dem eigenen Inneren, sozusagen centripetal, fortschreitet. Man denke nur an die Linie, die da führt von der „Entführung" zum „Requiem", vom Rienzi zum Parsifal, von der ersten Symphonie Beethovens zu seinen letzten Quartetten Op. 132 und Op. 135. Überall das Fortschreiten vom Äußerlichen zum Innerlichen, sowohl im Gegenstande, im Gefühlsinhalte, als auch in den angewendeten Mitteln. Ein untrüglicher Prüfstein echter, gottbegnadeter Kunst.

[1] Mit Genugtuung mag festgestellt sein, daß eine der ersten zusammenfassenden Darstellungen in der N. M.-Z. am 16. Oktober 1919 erschien.

Die Früchte dieser Entwicklung sind bei Bittner nebst einer Symphonie (f moll) und der Legende „Rosengärtlein“, die den Unsterblichkeitsglauben allegorisch behandelt, eine auffallend große Anzahl von Liedern.

Die ersten Lieder Bittners mußten neben seinen erfolgreichen Bühnenwerken zum größten Teile entweder verblassen oder verkümmern, je nachdem sie entweder sich zu sehr dem Opernschaffen anlehnen (wie das „Abendlied“ an den Bergsee) oder dort, wo sie selbständig auftreten, nicht ausgereift scheinen (wie „Der frohe Morgen“, von dem noch zu sprechen sein wird). Der enge Rahmen des einzelnen Liedes bedeutete für den früheren Bittner eine Schranke, die ihn hinderte, sich so recht in seinem Elemente zu zeigen, das darnach verlangt, jeden Einfall nach allen Seiten hin auswirken zu lassen. Es fiel ihm sozusagen zu viel ein, um in einem Liede ein Ganzer sein zu können. Hier konnte er immer nur ein Halber, oder noch geringerer Bruchteil sein.

Da aber — wie mit einem Schlage — fand er auch hier die Form, die seiner Wesensart entsprach, die ihm gestattete, auch hier Bedeutendes zu schaffen. *Diese Form ist der Zyklus.* Hier hinderte ihn nichts mehr, seiner Art zu genügen, die darin besteht, jeden Einfall in allen Regenbogenfarben spielen zu lassen und bis in seine letztmögliche Variante zu verfolgen. So schuf er den ersten Zyklus „*Sechs Lieder*“ (Universal-Edition Nr. 5958. Es bleibt mir keine andere Bezeichnung zur Vermeidung von Irrtümern, da Bittner nach Opuszahlen nicht gezählt werden kann, der Zyklus andererseits keinen Namen trägt). Wer diesen Zyklus den *vorher* geschaffenen Liedern gegenüberhält, wird das oben Gesagte am besten verstehen und unverkennbar bestätigt finden. Dieser Zyklus stellte alle vorher erschienenen Lieder in Schatten. In kurzer Zeit folgte der Zyklus: „*Sechs Lieder von der unglücklichen Liebe der edlen Dame Pang Tschi Yü*“, und heute liegt, eben erschienen, ein Zyklus: „*Sechzehn Lieder von Liebe, Treue und Ehe*“ vor. Das sind drei Liederkreise, jeder für sich ein Meisterwerk an Dichtung (Bittner ist wie immer so auch hier sein eigener Poet) und Vertonung.

Es gehört zu Bittners Eigentümlichkeiten, daß seine musikalischen Einfälle ebenso wie die Gestalten seiner Dichtungen, ihr eigenes, selbständiges Leben führen. Sie werden nicht, wie Marionetten, nach erfüllter Aufgabe beiseite geworfen, um in leblose Unbedeutung zusammenzusinken, sondern leben weiter, melden sich immer wieder, wenn auch in geänderter Gestalt. So erscheint die rote Gred am Schlusse des „Abenteurer“, so taucht der Abenteurer selbst wieder in der „Kohlhaymerin“ auf. Dasselbe gilt von den musikalischen Motiven, nicht allein jenen der eben genannten beiden Figuren, die bei ihrem Wiedererscheinen naturgemäß auch ihre eigenen Themen mitbringen, sondern auch von anderen. Was ist z. B. aus dem Hahnenschrei im Abenteurer alles geworden! Welch ein gespensterhaftes Thema in der Todestarantella gibt dieser Hahnenschrei ab. Tierlaute sind überhaupt nichts Seltenes als Vorbild zu Motiven. So bringt das Lied „Aprilsonne“ den Kuckucksruf und „Der Spatz und der Kanari“ im drittletzten Takte einen unverkennbaren Katzenschrei („Miau“) in einer Triole, während die Quintenfigur des Liedes „Die Traurige“ (Aus 6 Lieder) aus dem Schnarren der Wasserfrösche gewonnen ist.

In dem Liede „Übergang“ aus dem Zyklus der chinesischen Lieder kommt ganz flüchtig eine Stelle vor („ein ewig gleiches Lächeln liegt auf meinen Zügen“), wo der Gesang wie ein Uhrpendel im Intervall einer Sekunde gleichmäßig hin und her schaukelt. Dieses Thema wird im „Rosengärtlein“ zu einem tragenden Motive, das die ganze Oper wie der Pulsschlag des Lebens durchzieht („Die Welt läuft wie ein Uhrwerk ab“), bald zu $^1/_{16}$-Noten verkürzt, oder zu $^1/_4$-Noten vergrößert, bald als große oder kleine Sekunde. Dieses so zu höchster allegorischer Bedeutung gelangte Motiv beschließt auch das Lied „Wiederkunft“ (aus den 16 Liedern von Liebe, Treue und Ehe) und gibt ihm so die beste Erläuterung. Das Geigerl-Motiv, mit dem das Vorspiel zum „Musikanten“ anhebt, gibt den Stoff zu *drei* neuen Liedern in dem eben genannten Liederkreis von 16 Liedern, nämlich „Zueignung“, „Aprilsonne“ und „Trost“. Hier tritt dieses Motiv aus dem Musikanten in innigste Beziehung zu den persönlichen Erlebnissen des Künstlers.

Wenn wir das Schaffen Bittners richtig auffassen wollen, so müssen wir nie vergessen, daß er nicht „Gesammelte Werke“ schreibt, sondern daß alles zusammen ein einziges großes Werk ist. Darum hat er auch recht, wenn er die einzelnen Teile dieses Riesenbaues nicht mit Opus-Zahlen aus dem Zusammenhange reißt.

Das bereits erwähnte Lied „Der frohe Morgen“ (1910) hatte zur Kennzeichnung der Morgendämmerung eine eigenartige, harmonisch sehr verschwommene Musik, die „das Gefühl tonaler Bezogenheit gänzlich aufhebt“. (R. Louis, Harmonielehre). Dieselbe Technik kehrt, zu voller Reife gelangt und zu bester Wirkung gebracht, im Liede „Aufgang des Mondes über den jenseitigen Bergen“ (Pang Tschi Yü) wieder, eine Technik, die etwa dem ähnelt, was die Maler „schummern“ nennen; sie schildert hier den dunsterfüllten Horizont und bereitet den dadurch zu ungeahnter Wirkung gesteigerten Durchbruch von E dur vor, womit die blanke Scheibe des Mondes aus dem Nebel in den klaren Tropenhimmel hinaustritt.

Daß die Führung der Singstimme ganz im Geiste des Sängers geschah, dafür ist die beste Gewähr der Umstand, daß die Lieder größtenteils für die Frau des Künstlers, die Sängerin Emilie Bittner geschrieben sind, welche über eine selten schöne Altstimme verfügt. Der letzte Zyklus (16 Lieder) ist für Männerstimme, desgleichen einige

frühere Lieder (Freund Sturm, Der Schnapphähne Winterlied).

Es erübrigt noch zum Schlusse ein Wort über die Klavierbehandlung. Diese ist — das muß heute als selbstverständlich gelten — durchaus orchestral. Was heute aber *nicht* selbstverständlich ist, ist, daß der Klaviersatz ausgesprochen klaviermäßig ist, wenn auch natürlich nicht im klassischen Sinne des Wortes, so doch in *dem* Sinne, daß das Klavier, dieses heute ach! so gerne verachtete Instrument, zu voller Geltung kommt, zumal als Soloinstrument in längeren Zwischensätzen sowie in den oft sehr ausführlichen Nachspielen.

Heutzutage, wo die Not der Zeit immer deutlicher und immer dringlicher auf eine gesteigerte Pflege häuslicher Musikübung hinweist, wo gerade in den am meisten musikverständigen Kreisen eine merkliche Abkehr von den großen Tumulten moderner Massenwerke und die Vorliebe für die kleineren Kunstgattungen festzustellen ist, war es ein naheliegendes Unternehmen, auf die Lieder Julius Bittners hinzuweisen. Dazu kommt noch, daß dieser Künstler, dieser Sänger des Familienglückes, ein christlich-deutsches Kunstideal aufrichtet, wie es uns in diesen Zeiten der schwersten Bedrängnis deutscher Kultur besonders nottut, und das seinen hinreißendsten Ausdruck in seinem Männerchore „Nächtlicher Gang durchs Taubertal" findet, das mit den Worten einsetzt:

„Wie sehr muß ich dich lieben
mein deutsches Vaterland."

Schulmusikpflege von Paul Marsop[1]

I.

Wer nur immer in das bedeutsame Kapitel *Schulgesangunterricht* „hineingeschmeckt" hat, spricht heute von der Notwendigkeit einschneidender Reformen, bezüglich, sofern er in die Materie tiefer eingedrungen ist, von unerläßlichem vollständigen Neuaufbau dieses Unterrichtes. Der Vorschläge, die sich mit solchen Reformen, solchem Neuaufbau befassen, sind unzählige; es hat sich da bereits eine reichhaltige Literatur angesammelt. Einig jedoch ist man nur in zwei Punkten: daß mit *einer* Schulgesang-, Schulmusikstunde in der Woche unmöglich etwas auch nur obenhin Befriedigendes erwirkt werden kann, und daß der an etwelcher öffentlichen Schule als Sonder-Musiklehrer Tätige endlich aus der unwürdigen Stellung eines halb mit Erbarmen geduldeten Lückenbüßers im Lehrpersonal der Anstalt erlöst werden muß. Ansonsten ein unaufhörlicher Platzregen von Spezialmethoden der Tongebung, Allheilmitteln gegen angeborene und erworbene Kehl- und Gehörsschäden, Treffsicherheits-Systemen, Plänen betreffs Ausweitung des Gesangunterrichtes zu einem allgemeinen Musikunterricht. Natürlich wäre es eine Übertreibung zu sagen: so viele Köpfe, so viele Unsinnigkeiten! Immerhin geht das Unbrauchbare und Verkehrte, Unausgereifte und Unlebendig-Zusammengeklügelte, mit dem man sich hier in Theorie und Praxis herumzuschlagen hat, auf keine Mammuthaut.

Das wüste Durcheinander entstand, weil seit Jahren arg viel *Unberufene* mitreden, oder, was noch erheblich schlimmer, bei bestmeinenden, doch hier und da auf vorbereitende Gutachten angewiesenen Kultusministerien überstürzte Entscheidungen durchzudrücken versuchen. Unter solchen Unberufenen haben wir zu verstehen: zum ersten unmusikalische oder nur halbmusikalische Schulmänner. Zum anderen Fachmusiker, die, unbeschadet guter, auch vortrefflicher Leistungen, die sie als Schaffende oder Nachschaffende, als Organisatoren von Musiklehranstalten bieten, keine geborenen Erziehungskünstler sind — es handelt sich da, wie beim Komponieren, um eine von der Natur gewährte oder versagte Lebensmitgift —, die das Gebiet der rein theoretischen Pädagogik, soweit sich solche erlernen läßt, nicht genügend beherrschen, die um den Aufbau und die Einrichtungen der Volks- und Mittelschulen in Süd-, Mittel- und Norddeutschland nicht genügend Bescheid wissen. Beide Gruppen müssen in Hinsicht auf Schulgesang, auf Schulmusikangelegenheiten überhaupt als *Dilettanten* bezeichnet werden. Bei den Einen fehlt es am Musikalischen, bei den Anderen am „Schulischen" und zugleich meist am Verständnis für die Psyche des Kindes und des heranwachsenden Schülers.

Man kann einen schätzbaren *Kunst*gesanglehrer vorstellen (— im Grunde genommen besaßen die Deutschen bisher nur einen Gesanglehrer, nämlich Mozart —), man kann sich als Leiter eines großen gemischten oder Männerchores bewähren — und doch keine Ahnung davon haben, worauf es beim *Schul*gesang ankommt. Was zur Erziehung, Heranbildung des Kunstsängers taugt, für sie gefordert werden muß, darf im Bereich des Schulgesanges keineswegs Norm sein. Ganz abgesehen davon, daß man die vielfach zarte Konstitution des Kindes, seine Kehle, seine moralische Anspannungsfähigkeit mit großer Behutsamkeit zu behandeln hat, daß es denn doch einen verzweifelt starken Unterschied macht, ob ich mit ein, zwei angehenden Solisten studieren oder vierzig unflügge Menschlein unterweisen und lenken soll: ein Zurechtbringen und Ausschleifen von Fertigkeiten, beispielsweise in puncto Treffsicherheit, liegt ganz und gar nicht in der Bestimmung des Schulgesanges. Sondern der Hauptzweck des Schulmusikunterrichtes im Allgemeinen, der Schulgesangarbeit im Besonderen ist *Gemütspflege, Gemütspflege und noch einmal Gemütspflege.* Dazu Erwecken und Förderung des Schönheitssinnes vom Ohre aus. Ob dabei gelegentlich um ein Komma zu tief oder zu hoch angesetzt, ob jeweils ein Geringes gegaumt oder genäselt wird, ist verwünscht gleichgiltig.

Die deutsche Schule ging zurück. Wurde sie vom Ausland in praktischen, technischen Einzelheiten überflügelt, so war dies noch lange nicht das Schlimmste. Viel verhängnisvollere Folgen hatte es für sie, für das Vaterland, daß sie in der unseligen materialistischen, den Naturwissenschaften maßlos huldigenden Epoche das Ethische und die Herzensbildung mehr und mehr vernachläßigte. Nunmehr muß wiederum zwischen Verstandes- und Gemütspflege ein Ausgleich hergestellt werden. Helfen sollen dazu die Künste, die redenden wie die bildenden, unter jenen mit an

[1] *Anmerkung des Verfassers:* Meine Ausführungen folgen in der Hauptsache einer Denkschrift, die zu verfassen ich von Herrn *Oberschulrat Baier,* dem hochverdienten Leiter des Münchner Schulwesens, vor kurzem aufgefordert wurde. Diesmal Gegebenes soll nach Zeit und Umständen ergänzt, fortgesetzt werden. Das deutsche Schulgefüge will keinen Abbau, vielmehr einen gründlichen Umbau. Und der Schulgesang läßt sich nicht „für sich", sondern nur im Zusammenhang mit der gesamten notwendigen Neuorganisation der Schule umgestalten. Die Losung heißt also: sich nicht voreilig festlegen mit Bestimmungen, die später in Rücksicht auf das zu verändernde Ganze des Schulunterrichts doch wieder umzustoßen sein würden! — Ich versuche aufzurütteln und gebe, nach meiner Art, Anregungen.

erster Stelle die Musik. Wobei es das Allerverkehrteste wäre, ebendiese Musik nach einem *errechneten* System einzutrichtern. Ein brauchbares mathematisches Harmonium zu bauen war schließlich der Japaner Tanaka fähig. Aber was ist diesem Ostasiaten deutsches Volksempfinden, deutsche Volksdichtung, deutsches Volkslied? Es geht just um das *Unwägbare!* Darum, daß unsere Jugend wieder den Wert des in Benutzung von Logarithmentafeln nicht Herauszuklaubenden, mit Verstandesvirtuositäten, spekulativen Schlichen und Schlauheiten nicht zu Gewinnenden fühle! Nicht um fixes, positives Können. Dafür sorgen Lehrgänge der Chemie, Geometrie, Buchführung. Die Schulmusikstunden sollen im edelsten Verstande Erholungsstunden sein. Fest- und Feierstunden der Phantasie — ja, Romantik im Schulbereich! Nehmt den Buben und den Mädeln die Romantik, will sagen, verekelt ihnen die naive Freude am gesungenen deutschen Märchen, am Volksliede, mit der Treffsicherheits-Mechanik — und uns holt insgesamt der Marokkaner! Für alle, die sich noch deutsches Empfinden bewahrt haben, wird sich die Um-, die Neugestaltung des Schulgesanges vollziehen nicht im Zeichen des Eitzismus oder eines anderen auf der Schiefertafel erzeugten „Systems", sondern in dem der Eichendorff, Mörike, Uhland, Ernst Moritz Arndt, Schenkendorf, der Nägeli, Weber, Silcher.

II.

Dem Kern dringen wir entgegen, wenn wir fragen: wie wird der rechte Schulgesanglehrer, der „Schulgesanglehrer der Zukunft", herangebildet, und wie schaffen wir für solchen Lehrer im Vollorganismus der Schule die Möglichkeiten ergiebiger gedeihlicher Betätigung?

Es geht um *Auswahl, Auslese!* Um Auswahl derer, die im Besonderen die Anlagen für den Gesang- (Musik-)lehrerberuf erkennen lassen aus der Schar jener, die sich überhaupt dem Beruf des Schullehrers zuwenden. Und um Auswahl des geeigneten Schülermaterials, mit dem der sachgemäß vorgebildete Schulgesanglehrer fruchtbringenderweise arbeiten kann. Keineswegs eignet sich jeder, der im Allgemeinen ein tüchtiger Lehrer zu werden verheißt, auch zum Musiklehrer. Und schlecht musikalische Schüler — deren es, trotz „günstiger", von rosabebrillten Optimisten aufgenommener Statistiken eine ansehnliche Zahl gibt — gehören nicht in die Schulgesang-, Schulmusikstunde. Der halbmusikalische Lehrer, der schlecht musikalische Schüler waren, neben veralteten Einrichtungen, bisher die Haupthindernisse für ein kräftigeres Fortschreiten im Schulgesanggebiete.

Lesen, Schreiben, Rechnen *müssen* Alle erlernen. Wer, des Ferneren, beispielsweise das Gymnasium besucht, das besagt, wer im Allgemeinen ausreichende Befähigung für gymnasiale Ausbildung mitbringt, hat, quantum satis, sich in alte Sprachen, Geschichte, Mathematik einzuleben; hapert es mit ihm in einem dieser Fächer, so begleicht er das des öfteren durch Mehrleistung in einem anderen. Einer kann wesentlichen Zwecken der Volksschule, der Realschule, des Gymnasiums genug tun, sich da oder dort ein ehrenvolles, ihm förderliches Abgangs-, Reifezeugnis erwerben, ohne am Gesangunterricht teilgenommen zu haben. Was soll er hier, wenn er unmusikalisch ist? Er quält sich — und hält die musikalisch Befähigten auf. (Musikalische, die Unmusikalität heucheln, um Freizeit zu erlangen, sind leicht zu entlarven.) Andernteils kann Jemand für den Beruf des Volksschullehrers im Allgemeinen ausgezeichnete Anlagen aufweisen und doch unmusikalisch oder nur dürftig musikalisch sein. Es wäre töricht, ihm deshalb die Laufbahn des Pädagogen zu verschließen. Unverantwortlich ist es aber auch, ihm, wie es bisher oft genug geschah, eine Musik-Scheindressur anzuleimen, um etliche Schulgesangstunden mehr mit Ach und Krach „besetzen" zu können.

Schulgesang soll, wie betont, in erster Linie der Gemütspflege dienen. Der Lehrer mag ein herzensguter Mensch sein: verfügt er nicht über ein zureichendes Maß von Musikalität, von Stimme — denn das Vor-Singen, Vor-Machen nicht auf einem Instrument, sondern mit dem richtigen, schönen Gesangston und Vortrag ist das Allerwichtigste — so muß er davon bleiben. Fehlen die unentbehrlichen Voraussetzungen beim Schüler, so ist er auf *jene* Faktoren der Gemütspflege angewiesen, die der Schul-Religions-Unterricht, der Unterricht im Deutschen (deutsche Volks- und Kunstdichtung), der Zeichenunterricht darstellen oder doch darstellen sollten. Meinesteils fand ich eh und je, daß schlecht musikalische Schüler nicht selten ein ansehnliches Mehr für ein Sicheinbürgern bei den bildenden Künsten mitbringen, gut musikalische aber verhältnismäßig selten eine „leichte Hand", angeborenen Sinn für Proportionen u. A. m. haben. (Komponisten, die, wie E. T. A. Hoffmann und Mendelssohn, auch Bleistift und Pinsel virtuos zu führen vermögen, sind seltene Ausnahmserscheinungen.) Da wären ja die Wege angedeutet! Nur hätte, parallel mit dem Neuaufbau des Gesangunterrichtes in der Schule, eine gründliche Reform des Schul-Zeichenunterrichtes nach *der* Seite hin einzusetzen, daß auch hier, in Hinweisen zum Sicheinfühlen in die blühende Landschaft, zur Betrachtung passend ausgewählter Meisterwerke der Malerei, der Plastik, in der Anleitung zu eigenen Kompositionsversuchen das gemütbildende Element kräftig herausgearbeitet würde, während heutigestags, selbst in sonst von antimechanischem Geiste erfüllten Schulen, die Zeichenstunden vorwiegend auf den Erwerb von Handfertigkeit zugeschnitten sind.

Rühmenswerte Ausnahmen abgerechnet hat sich die deutsche Schule, wo sie es aufs Praktische anlegen müßte, vielfach in Abstraktionen verloren und häuft toten Gedächtniskram an, während sie sich in Realismen festfuhr, wo es, wie beim Gesangunterricht und bei ihrem Sichbefassen mit den bildenden Künsten, letzten Endes auf Unwägbares, Seelisches ankommt.

Freilich gibt es auch sozusagen einen Gesangunterricht für Jedermann: das gute Sprechen. Seine strenge zielfeste Durchführung ist zugleich unumgängliche Vorbedingung für jedwedes Bemühen auf dem eigentlichen enger abgegrenzten Felde der Schulgesangs-Pädagogik: Sprechen mit klarem Ausprägen der Vokale, Diphtonge, Konsonanten, ohne dialektische Nebenfärbungen, bei richtiger Athemeinteilung, mit sinnvollem Vortrage *in sämtlichen Lehrstunden,* sei es in der Volks-, sei es in der Mittelschule. Solange wir mit dieser Forderung nicht durchdringen, wird auch ein bestbeanlagter Schulgesanglehrer ohne Tadel dazu verurteilt sein, Wasser ins Danaidenfaß zu schöpfen, wird der Schüler das unter dem Einfluß des Gesangskundigen halbwegs Gewonnene wieder einbüßen, sobald ein anderer Magister vor ihm steht. Grundgütiger Himmel, wie wenig achten die Gebietenden im Bereich des Lateins und der Mathematik auf die äußere Form der Rede der ihrer Obhut Anvertrauten, und welch Unheilsgemisch von Kehl-, Nasen- und Rachentönen gurgeln sie selbst heraus! Was für ein greuliches Lautverquetschen, Drücken, Pressen, Stammeln beiderseits! Tiefe Beschämung erfüllte mich, als ich auf meinen Studienfahrten vor dem Kriege nicht nur in den Schulen romanischer Länder, in Italien, Spanien und erst recht im komödiantischen Frankreich, sondern auch in den Colleges von Oxford und Cambridge die Landessprache fast stets säuberlich, mit Wahrnehmung aller ihr eigenen klanglichen Sondervorzüge behandeln hörte und mich daran zu erinnern hatte, wie selbst in als Musteranstalten gerühmten deutschen Schulen ein Gedicht Schillers, eine Horazische Ode, ein Hexameter Homers, die wunderwürdige Prosa Lessings mit der Häckselmaschine zerkleinert werden! Zuzüglich dessen, daß sich, mangels ausreichender Uebung und Ueberwachung, im freien Vortrage kaum ein anderer Schüler so ungeschickt anstellt als der deutsche. Die Folgen bleiben nicht aus. Wie sträflich leichtfertig, wie ungeschickt handhabt man in unseren Parlamenten,

Gerichtssälen, Vereins- und Volksversammlungen Wort, Satzgefüge, Grundregeln des Vortrags, wie bestialisch mißhandelt man im täglichen Verkehr das Edelgut der Muttersprache! Wieviele alberne Vorstellungen, die sich der Ausländer vom „Boche“, vom „Barbaren“ macht, haben ihre Wurzel in der niederträchtigen Verstümmelung, Zerkrümelung, Zerfaserung des Deutschen, die beim höheren Beamten, Industriellen, Offizier wie beim Arbeiter, Handwerker, Handlungsbeflissenen gäng und gebe sind!

Aus der deutschen Sprache einzig und allein, aus ihrer charaktervollen Schönheit soll der deutsche Schulgesang der Zukunft hervorwachsen, ohne Miteinrühren eines wälschen Surrogates, ohne Zuhilfenahme von ihr Wesen verfälschenden, verweichlichenden, versudelnden Homunkelsilben. Sie läßt sich, wofern man es richtig anfängt, *so wie sie ist*, ungeachtet ihrer Herbigkeit, ihres Konsonantenreichtums restlos in klingende Musik auflösen. Nur muß man sie kennen. Wollen wir einen Preis auf die Entdeckung der deutschen Sprache in Deutschland aussetzen?

MUSIKBRIEFE

Stuttgart. (Konzerte.) Über das Konzertleben des verflossenen Winters ist nicht viel zu berichten. In den fürchterlichen Herbstmonaten stockte fast alles und in den ersten Monaten des neuen Jahres beginnt es sich nur langsam zu regen. Aus der Zeit vor Weihnachten sind zwei große Ereignisse festzuhalten: das Konzert der *Societa polifanica Romana* (Chöre der Sixtinischen Kapelle und der römischen Basiliken) und der Kammermusikabend des Busch-Quartetts. Die italienischen Sänger gaben unter der ganz herrlichen Leitung Monsignore *Raffaele Casimiris* — einen schönen Beweis für die echte Tradition, in der sie die Gesänge der großen Meister (Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso) jung und lebensvoll erhalten. Die Plastik der Gestaltung, die Lebendigkeit des Vortrags ist unerhört, von der klanglichen Schönheit und Differenzierung gar nicht zu reden. Das Beglückende an der Interpretation der Italiener ist, daß sie die Grenzen der schönen und wahren Darstellung nie überschreiten, niemals ins Theatralische, in äußerlichen Pathos verfallen. — Das *Busch-Quartett* brachte als Hauptstück das fis moll-Quartett Regers, Op. 74, das wegen seiner Schwierigkeiten nur selten gespielt wird. Leider! denn es gehört — in Form und Gehalt von riesigen Ausmaßen — zu Regers größten und reichsten Werken. Busch und seine Quartettgenossen machten die Aufführung zu einem tiefen Erlebnis. *Reger* wurde außerdem in zwei von der Stuttgarter Ortsgruppe der Regergesellschaft veranstalteten Konzerten würdig gefeiert. Das Programm umfaßte Werke aus allen Schaffenszeiten: das nachgelassene Klavierquintett, vom *Wendling-Quartett* und Paul *Möckel* sehr schön gespielt, die selten gehörten Intermezzi für Klavier Op. 45 (eine Meisterleistung *Walter Rehbergs*), die vielberufene C dur-Violinsonate op. 72 (Wendling und Rehberg), das melodienreiche fis moll Quartett op. 121 (Wendling-Quartett) und die Beethovenvariationen für zwei Klaviere (Margarethe *Klinckerfuß* und W. *Rehberg*) — die Leistungen alle auf großer Höhe und von Regerschem Geist erfüllt.

Aus der Reihe der Konzerte des *Wendling-Quartetts* hebe ich eine frische Aufführung des C dur-Quartetts von Paul *Hindemith* hervor. — Das *Stuttgarter Streichquartett* (Kleemann, Reichardt, Köhler, Münch) hat sich prächtig entwickelt und darf getrost unseren besten Quartettvereinigungen zugesellt werden. Im letzten Konzert bot es Brahms' c moll und Smetanas „Aus meinem Leben“ ganz prächtig. Das von des Gedankens Blässe angekränkelte Streichquartett op. 8 von Heinrich *Zöllner* ging eindruckslos vorüber. Eine neue Kammermusikvereinigung: das *Lang-Trio* (die Pianistin Helene Renate Lang, der Geiger Doppler und der Cellist Fränkel) führte sich mit Haydn, Beethoven und Brahms in seinem ersten Konzert sehr erfolgreich und vielverheißend ein. — In drei Sonderkonzerten des Württ. Konzertbundes kamen drei junge Stuttgarter Komponisten: Richard Greß, Hermann Reutter und Hugo Hermann zu Wort). Alle drei sind noch stark in der Entwicklung begriffen, sodaß ich mir ein eingehenderes Urteil für später vorbehalte, zumal, da wohl noch öfter an dieser Stelle von ihnen zu reden sein wird.

Die Symphonie-Konzerte des Landestheaterorchesters halten ein gutes Niveau, ohne doch durch überragende Leistungen einen in ihren Bann ziehen zu können. Gab es bei Fritz Busch gelegentlich Enttäuschungen, so gab es dann wieder ganz große Momente, die einen emporrissen und alles andere vergessen machten. Carl Leonhardt fehlt die starke Suggestionskraft seines Vorgängers und jene Wärme, die einen über den Grad von Interessiertheit hinaushebt, einen innerlich bezwingt. Eine „Missa solemnis“-Aufführung ist so zu einer nicht sehr erfreulichen Erinnerung geworden, als die Wiedergabe (namentlich in den Chorteilen) der sinnlichen Wirkung, der klanglichen Schönheit — ohne die das Übersinnliche nicht in Erscheinung treten kann — ganz ermangelte, ohne doch durch eine übermächtige Gestaltung diesen Mangel zu beheben und eine „Entmaterialisierung“ zu begründen. Viel erfreulicher dagegen Leonhardts Nachschöpfung der 5. Symphonie Bruckners und seine Interpretation zeitgenössischer Werke. So des Pfitznerschen Klavierkonzertes (mit dem technisch und klanglich ganz meisterhaft spielenden Walter Gieseking), das nach der wundersamen Kantate eine große Enttäuschung brachte, da es zu sehr am Äußeren hängen bleibt. Ein Labsal dagegen Busonis Violinkonzert, frisch, unbeschwert, voll Humor, in allen Farben glitzernd. Willy Kleemann, der Stuttgarter Konzertmeister, spielte unübertrefflich, glänzend im Ton und hervorragend in Technik und Gestaltung. Ein „Präludium und Passacaglia“ von Karl Hasse hinterließ beachtenswerte Eindrücke trotz mancher Längen. Im Orchestralen zuweilen noch unausgeglichen, verrät es namentlich in der Passacaglia eine beträchtliche Gestaltungskunst, birgt zudem eine Reihe bedeutsamer Einfälle, denen freilich noch größere Gegensätzlichkeit zu wünschen wäre. Ewald Sträßers 1. Symphonie hatte großen Erfolg beim Publikum, dank ihrer Klangfreude und leicht zugänglichen Melodik. Ich selbst vermag mit dieser allzufreundlichen Musik nicht viel anzufangen. Die drei chinesischen Gesänge von Walter Braunfels erfreuten durch ihre noble, unaufdringliche Sprache, nicht zum wenigsten aber auch durch die Mitwirkung einer so idealen Liedersängerin wie Amalie Merz-Tunner. Wenig befriedigen konnte eine Aufführung der Hiller-Variationen Regers, die ebenso wie die der IX. Symphonie Bruckners unter einem empfindlichen Mangel an Plastik und Durchsichtigkeit litt und Smetanas „Moldau“, für die Leonhardt die rechten Tempi nicht fand. — Von den Solisten der letzten Zeit nenne ich den famosen Geiger Siegmund Feuermann (Wien), der über einen wundervollen Ton, blendende Technik und überzeugende Gestaltungsgabe verfügt, Karola Mader (München), die mit Schmid-Lindner neben Beethoven und Brahms Julius Weismanns schöne Ave Maria-Variationen sehr gut spielte und eine Geigerin von Rang zu werden verspricht, außerdem den sehr tüchtigen, technisch soliden Geiger Willy Müller (Dresden), der mit der grundmusikalischen, temperamentvollen Pianistin Helene Renate Lang (Stuttgart) zusammen die drei Brahms-Sonaten vortrug. Unter den jungen Pianisten fiel mir Siegfried Grundeis (München) als ganz erstaunliches Talent auf; bei ihm ergeben ursprüngliche Musikalität, technisches Können und klangliche wie formale Gestaltungsgabe eine prachtvolle Einheit. Überraschend, wie er bei aller Jugendlichkeit Herr seiner Technik und Empfindung bleibt, überraschend die innere Einfachheit, Klarheit und Gradheit seines Spieles. Mit Regers Bach-Variationen bot er eine bedeutende Leistung, ebenso in Liszts h moll-Variationen und einigen Chopinschen Stücken.

H. H.

Dresden. Das Dresdener Musikleben war in der Vorsaison noch reich an Valuta-Spekulanten aus dem Auslande. Diese sind seit der Festigung der Markwährung fast verschwunden. Dafür regt sich die heimische Welt umso kräftiger. Viele deutsche Gesangssterne weilen noch in „Dollarika", im nächsten Winter werden es weit weniger sein, die auf Reisen gehen. Denn wirklich gute Leistungen finden auch bei uns jetzt neben großem Zuspruch angemessenen Ertrag. Bei Brodersen, der mehrere Abende in Dresden belegen kann, und bei Max Pauer, diesen beiden Meistern ihrer Kunst, füllen die Zuhörer sogar das Podium bis auf den letzten verfügbaren Platz. Konzertmeister Schiering haben wir an Würzburg abgeben müssen, er war besonders als Kammermusikspieler mit Recht geschätzt, dafür aber haben wir Jan Dahmen an die gleiche Spitze in der Staatskapelle gewonnen. Fritz Busch brachte in den Opernhaus-Sinfoniekonzerten u. a. folgende Neuheiten: Kreneks energiestrotzendes Klavierkonzert, von Erdmann prachtvoll gespielt, die etwas äußerliche Strauß-Couperinsche „Tanzsuite", das ungeachtet der Längen fesselnde Chorwerk „Mors et vita" (Goethes „Mignon — Exequien") von Hans Gál und eine zwar nicht überwältigende, aber doch klanglich reizvolle und mit mancherlei Scherzen gespickte Lustspiel-Ouvertüre seines Bruders, des Geigers Adolf Busch, mit dem er auch an anderer Stelle sehr erfolgreich musizierte. Von den sonstigen Veranstaltungen ist das Kammermusikkonzert des Tonkünstlervereins zu nennen, bei dem Li Stadelmann (München) als Cembalo-Meisterin mitwirkte. Dieser sonnige, verklärte *Bach-Abend* wirkte wie ein Gruß aus dem Musiker-Himmel! Der *zeitgenössischen Musik* vornehmster Förderer ist der Pianist Paul Aron, der eine stattliche Anzahl neuer, zum Teil stark expressionistischer Tonwerke erstmalig in Dresden zu Gehör brachte. An einem Hindemith-Abend bot Grete Nikisch (Staatsoper) den Zyklus „Marienleben" (Rainer Maria Rilke) mit der ganzen Ausdeutungskunst dieser singenden Musikerin. Der große Erfolg rechtfertigte vierzehn Tage später eine Wiederholung der eigenpersönlichen, die Dichtung oft überragenden Schöpfung des Frankfurter Neutöners. Die Staatsoper hat bisher in dieser Spielzeit nur einen Buffo-Einakter „Die Höhle von Salamanka" von Bernhard Paumgartner (Salzburg) herausgebracht, sonst nur Neueinstudierungen älterer Werke geboten. Vor Weihnachten: Webers „Euryanthe" (in der Textbearbeitung von Rolf Lauckner) und Mozarts Jugendoper „Die Gärtnerin der Liebe". Leider hat man beide Werke, wie im Vorjahre auch den „Hans Heiling", bald wieder beiseite gelegt, was vor allem bei „Euryanthe" in der Weberstadt Dresden zu bedauern ist. Verdis „Fallstaff" — eine Sehens- und Hörenswürdigkeit — scheint sich erfreulicherweise im Spielplan zu halten. Die nächste Aufführung galt Tschaikowskys „Eugen Onegin" (4. März). Wir sind seit „Boris Godunow" überhaupt etwas östlich orientiert. Der „Onegin" war schon 1908 unter Schuch ein Kassenstück geworden. Jetzt leitet ihn der Kapellmeister-Regisseur Dobrowew, ein temperamentvoller, feinnerviger Musiker. Die Szenenbilder schuf Dobuschinski aus Moskau, auch ein Künstler von Rang. Das Ereignis dieses Abends bildete jedoch eine Debutantin: Charlotte Wolf als Tatjana. Sie lispelte zwar vorläufig noch, auch sonst liegt die Wortbehandlung im argen, aber die *Stimme*, die unverbildete, tonschöne Stimme ist ein großer Gewinn für die Dresdener Oper. Prof. *H. Platzbecker.*

*

Nürnberg. (Konzert.) Der nun auch in Nürnberg geschaffene Generalmusikdirektorposten hat wenigstens insofern Gutes gezeitigt, als sie die Initiative des Stadtrats erkennen ließ, sich für Hebung unserer in mancher Hinsicht etwas eintönig verlaufenen musikalischen Verhältnisse einzusetzen. Der aus Dortmund gekommene, noch sehr jugendliche Ferdinand Wagner, der diesen neu geschaffenen Posten jetzt bekleidet, ist unbedingt ein Dirigent von ganz außerordentlichen Fähigkeiten; ob er sich jedoch als der geeignete Führer unseres hiesigen Musiklebens erweisen wird, bleibt abzuwarten. Fortschrittlicher Geist in der Kunst ist, wenn er hohen Zielen zustrebt, immer zu begrüßen; und ist es für den Betroffenen auch bitter, wenn er sich durch eine jüngere Kraft verdrängt sieht, so muß er sich im Hinblick auf die eisernen Forderungen der Kunst immerhin damit abfinden. Trotz alledem hätte man dem sehr verdienten städt. Musikdirektor Scharrer füglich die brüske Art, mit der man anscheinend seinen Rücktritt erzwingen wollte, ersparen können. Die Feststellung eines hier begangenen Unrechts möge jedoch nicht hindern, die bisher sehr ersprießliche Tätigkeit des neuen Herrn anzuerkennen. Seine Wirksamkeit in der Oper wird später besprochen werden. Bei Gelegenheit einiger Symphoniekonzerte erkämpfte er sich jedesmal dank seiner frischen draufgängerischen Art, die allerdings die erforderliche Beschränkung in den äußeren Bewegungsformen noch vermissen läßt, und dank seiner Fähigkeit, das Orchester zu höchsten Leistungen anzuspornen, ganz außerordentliche Erfolge. Seine Interpretation von Werken, wie die „Eroica" oder Straußens „Domestica" ließ jedoch hinsichtlich geistiger Vertiefung noch manchen Wunsch offen. In einem dieser Konzerte bewährte sich auch Scharrer wieder mit einer hochwertigen Wiedergabe der III. Brahms-Symphonie. Der Direktor des städt. Konservatoriums Carl Rörich erzielte mit seiner burlesken Ouvertüre „Weh dem, der lügt" einen wohlverdienten Erfolg. Erstmalig wurde durch Scharrer die durch ihre instrumentale Buntfarbigkeit bestechende „heitere Serenade" von Joseph Haas, und die kompositorisch sehr gediegenen Variationen über ein Thema von Meyerbeer von Clemens von Frankenstein aufgeführt — letzteres vom Komponisten selbst. Von den wenigen Solistenkonzerten seien hier genannt: Jani Szànto, Edwin Fischer und der für Bayreuth in Aussicht genommene stimmgewaltige Heldentenor Lauritz Melchior (Kopenhagen). Ein von Otto Döbereiner (Nürnberg) veranstalteter Armin Knab-Abend, bei dem sich unsere einheimischen Gesangskräfte Udo Hußla und Käti Döbereiner besonders auszeichneten, konnte von der Bedeutung des feinsinnigen lyrischen Tondichters überzeugen. Von Kammermusikvereinigungen hörten wir das Klingler-Quartett, die Stuttgarter Kammermusikvereinigung und das Nürnberger Streichquartett. Von Nürnberger Künstlern verdienen noch besondere Erwähnung: Der Konzertmeister des Stadttheaters H. Meyer und die Pianistin Hedwig Fritton, die sich zu einem sehr gelungenen Kammermusikabend vereinigten, und schließlich der Pianist Georg Krug, der mit dem Vortrag des Mozartschen Klavierkonzerts in d moll sehr gefiel. *Erich Rhode.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Kassel. In den unter Laugs' Leitung stattgehabten Konzerten der Staatlichen Kapelle wurde an einem, dem Gedächtnis Max Regers gewidmeten Abend die „Romantische Suite" und die „Serenade" mit Begeisterung aufgenommen. Von den aufgeführten Neuheiten gefielen neben dem „Notturno" von Richard Strauß und dem Klavierkonzert von Hermann Götz besonders die „Musik für Orchester" von Rudi Stephan und die reizvolle Ouvertüre zu „Frau Aventiure" von Noetzel.

*

Meiningen. Die dieswinterliche Spielzeit der Landeskapelle brachte die Aufführung der III. Symphonie von G. Mahler und der romantischen Kantate „Von deutscher Seele" von Pfitzner mit dem Leipziger Rosenthal-Quartett unter Peter Schmitz' Leitung mit großem Erfolge. Im Kirchenkonzert des Kirchenchors der Stadtkirche wird demnächst M. Regers letzte Kantate „Auferstanden!" zur Aufführung gelangen.

*

Würzburg. Ein moderner Komponisten-Abend war das VII. Konzert des Bayer. Staatskonservatoriums der Musik in Würzburg,

bei welchem Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied für großes Orchester Op. 45 von Joseph Haas, Waldmusik für großes Orchester Op. 60 von Paul Graener, Serenade für kleines Orchester Op. 20 von Walter Braunfels zu glanzvoller Aufführung kamen. Paul Graener aus Leipzig leitete sein Werk, ein poetisches Stimmungsbild von unvergleichlicher Schönheit, in eigener Person, während die Tonschöpfungen der Münchner Meister Direktor Hermann Zilcher, dessen Bedeutung für Würzburg gar nicht hoch genug gewürdigt werden kann, dirigierte. *Gg. Th.*

BESPRECHUNGEN

Hermann Grabner: Allgemeine Musiklehre. Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Was es bisher an Lehrbüchern für den musikalischen Elementarunterricht gab, ließ meist sehr viel zu wünschen übrig; entweder beschränkten sich die Arbeiten auf Teilgebiete, oder aber sie waren inhaltlich mangelhaft, zuweilen sogar recht dilettantisch. Wie gefährlich aber halbes Wissen (im doppelten Sinne des Wortes) gerade für den Anfänger, für unverbildete Lernbegierde ist, braucht nicht gesagt zu werden. Die empfindliche Lücke auf diesem Gebiet füllt nun Grabners „Allgemeine Musiklehre", als Vorschule für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formen- und Instrumentationslehre gedacht, auf das beste und vollkommenste aus. Das Werk ist mit größter Sachkenntnis und Sorgfalt verfaßt; mit Sachkenntnis: als hier für jedes Gebiet in kurzer historischer Darstellung die Entwicklungszüge aufgezeigt, alle wesentlichen Merkmale erkannt und hervorgehoben, ausgezeichnete Literaturbeispiele aus alter und neuer Zeit, aus deutschen und ausländischen Werken gebracht werden und die Behandlung der vielfältigen Materie ein tiefes Eindringen in die Fragen der Harmonie, des Kontrapunktes, der Formenlehre, Akustik usw. verraten — mit Sorgfalt: als der umfangreiche Stoff in klarer Darstellung und Anordnung geboten, auch das scheinbar Unwesentliche liebevoll behandelt und — als besonders wichtig — durch unzählige Notenbeispiele und Zeichnungen (z. B. in der Instrumentenkunde) alles Gesagte anschaulich gemacht wird. Der Verlag hat darin den Autor ganz vortrefflich unterstützt. Die „Musiklehre" ist gerade durch das reiche Anschauungsmaterial nicht nur ein ausgezeichnetes Lehrbuch im Anfangsunterricht (eine Aufgabensammlung im Anhang erleichtert dem Lehrer den Unterricht), sondern auch ein sehr wertvolles Hilfs- und Nachschlagebuch für den, der sich im Selbstunterricht fortbilden will. *H. H.*

*

F. Busoni: Kammerfantasie über Carmen. Breitkopf & Härtel.

Welch ein Riese ist als Komponist, neben Friedman betrachtet, sein „Tastenkollege" Busoni! Die Carmen-Fantasie ist, wie es sich bei Busoni von selbst versteht, geistvoll, zum Teil auch mit Aufwand von kontrapunktischem Können gearbeitet; sie geht darin über die Lisztschen Opernfantasien hinaus und ist vielleicht das wertvollste Stück dieser Literatur. Die Bezeichnung Kammerfantasie rührt wohl hauptsächlich von dem poetisierenden, im Pianissimo verklingenden Schlusse her; auch sonst verzichtet das Werk auf die in Opernfantasien beliebten dröhnenden Virtuoseneffekte, erfordert jedoch gleichwohl eine virtuose Technik. Freilich, selbst durch solch lobenswerte Eigenschaften wird ein kräftiger Zweifel an der Notwendigkeit, überhaupt Opernfantasien zu schreiben, nicht beseitigt. Sie gehören einem vergangenen Zeitgeschmack an (in Busoni kreuzen sich auf merkwürdige Art das sensuelle Virtuosentum des neunzehnten und das intellektuelle Modernistentum des zwanzigsten Jahrhunderts). Warum jener Geschmack keiner Erhaltung bezw. Wiederbelebung bedarf, ist klar. Gewiß stellt das Paraphrasieren wie auch namentlich das Variieren ein echt musikalisches Prinzip vor; aber es muß sich, allenfalls abgesehen von einer Introduktion oder einer kurzen Episode, auf ein einziges Thema erstrecken, soll ein selbständiges, organisches Kunstwerk entstehen (ein Musterbeispiel sind Beethovens „Veränderungen über einen Walzer von Diabelli"). Dann ist es auch möglich, die Wirkung des Originals (Themas) durch die Bearbeitung mächtig zu steigern. Bei der Opernfantasie ist die Wirkung aber umgekehrt; auch Busonis gewandte und geistreiche Carmen-Fantasie bleibt weit hinter dem Eindruck von Bizets Oper zurück. Wahrscheinlich will Busoni ein Bild der Carmen malen, wozu er einige wesentliche Themen herausgreift unter selbstlosem Verzicht auf manch andere an sich wirkungsvolle. Bei diesem dramatisch-psychologischen Verfahren wird der Potpourricharakter etwas abgeschwächt, aber nicht getilgt. Dafür erscheint — im Sinne der Programmmusik — eine gedankliche Konstruktion, ein Mangel an naivem Schaffen. Ein Kunstwerk, das zu seinem vollen Verständnis die Kenntnis eines bestimmten anderen voraussetzt, ist ebendadurch eine Schöpfung zweiten Ranges. *Wgk.*

*

Wilhelm Kempff: Werke für Klavier. Werk 9: Meerespsalm; Werk 10: Variationen über ein Thema aus Don Juan; Werk 11: Britas Brautgang zum Dom zu Upsala; Werk 12: Zwei Fantasien. N. Simrock.

Die Kompositionen von Kempff werden, gut gespielt, beim Publikum Eindruck machen. Denn sie sind denkbar unproblematisch, einer ursprünglichen Musikalität und klarem, gesundem Kunstverstand entsprossen, zeugen von ausgezeichneter Kenntnis echt klavieristischer, gelegentlich auch orgelmäßiger Wirkungen (wie man von dem glänzenden Pianisten Kempff nicht anders erwarten kann) und besitzen eine gewisse malerische Anschaulichkeit. Letzteres gilt namentlich vom „Brautgang", der sehr gefällig und dazu ziemlich leicht ist, während die anderen Sachen großenteils einen ziemlichen Grad von Spieltechnik voraussetzen. Kempffs Musik gleicht einem pausbackigen Gesicht, das ob seiner frischen Farben und gesunden Rundung einen erfreulichen Anblick bietet, aber vom Griffel starker persönlicher Geschicke oder tiefen Erlebens nicht oder *noch* nicht gezeichnet ist. Eine strengere Kritik muß nämlich feststellen, daß die (fast durchweg diatonisch gehaltene) Themenerfindung ziemlich unpersönlich ist und eine gewisse Flachheit nur durch die geschickte Aufmachung verdeckt, und daß vor allem das Passagenwerk allzu landläufiger Herkunft ist.

*

Willibald Nagel: Johannes Brahms. J. Engelhorns Nachf. Verlag, Stuttgart.

Ein ausgezeichnetes Werk, eines der besten aus der Sammlung Musikalischer Volksbücher des Verlages Engelhorn, die von Dr. Adolf Spemann herausgegeben wurden. Anfangs, im rein biographischen Teil, etwas trocken gehalten (Nagel sagt hier nur das Nötigste), quillt Leben aus den knappen, aber von tiefster Sachkenntnis zeugenden Charakteristiken, mit denen Nagel jedes der Brahmsschen Werke bedenkt. Ihm gelingt es, mit wenigen Worten viel zu sagen und, obwohl aus dem ganzen Werke eine tiefe Liebe zu dem Meister spricht, ist das Buch doch von kritischem Werte. So sagt Nagel klar und deutlich, was manchen Nur-Brahmsianern als Sakrileg erscheinen mag, daß Brahmsens Gesichtskreis ein wenig eng gewesen sei, und nennt ihn bei Besprechung der ersten Symphonie „den niederdeutschen Pathetiker". So ehrliche Einstellung bei so großer Liebe ist das Zeichen edler Reife und so sei denn das neue Brahms-Buch auf das wärmste empfohlen. *R. H.*

*

Wilhelm Altmann: Kammermusikliteratur. Verlag Carl Merseburger, Leipzig 1923.

Dieses äußerst verdienstvolle und zuverlässige Nachschlagewerk, das die gesamte seit 1841 erschienene Kammermusikliteratur verzeichnet, ist in 3. Auflage herausgekommen. Ein wertvoller Zuwachs ist das Verzeichnis der Musik für ein Streich- oder Blasinstrument und die für Klav. zu 4 Händen u. für 2 Klav. *H. H.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das *12. Deutsche Bach-Fest* findet vom 11.—14. Juli in Stuttgart statt. In Aussicht genommen sind folgende Veranstaltungen: Kirchenkonzerte in der Markuskirche: Hermann Keller (Orgel), Maria Philippi (Alt) und in der Leonhardskirche: Motette, A. Strebel (Orgel). — Chor- und Orchesterkonzert: zwei weltliche Kantaten Bachs, Werke für Orchester. Der Philharmonische Chor. Leitung: Prof. Leonhardt. — Festgottesdienst in der Stiftskirche mit Kantate. Festpredigt: Geh. Konsistorialrat D Smend aus Münster i. W. — 2. Orchesterkonzert, Leitung: Prof. Leonhardt. — Ungekürzte Matthäus-Passion, Leitung: Prof. Otto Richter aus Dresden. — Kammermusikwerke, Chorwerke. Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Leitung von Dr. H. Holle. — Magnificat und zwei Kantaten, Leitung: Prof. Otto Richter (Dresden). — Mitgliederversammlung der neuen Bach-Gesellschaft und Vortrag von Prof. Dr. W. Nagel. — Mitwirkende Chöre außer den genannten: Verein für klassische Kirchenmusik, Chorklasse der Hochschule, Lutherkirchenchor Cannstatt, Oratorienverein Eßlingen, Stifts- und Paulus-Kirchenchor Stuttgart. Von Solisten seien genannt: Lotte Leonhardt (Berlin), Plaschke (Dresden), Grümmer (Wien), Prof. Pauer und Wendling (Stuttgart) u. a. m. Orchester: Das Orchester des Stuttgarter Landestheaters.

— Am 29. März beginnt in Aachen ein unter der Leitung des Generalmusikdirektors Dr. Peter Raabe stehendes *Bach-Fest*. Es ist auf 5 Abende, einschließlich eines einführenden Vortrags, berechnet, und weist außerdem einen Bach-Klavierabend von Elis. Knauth und einen Bach-Orgelabend von Rud. Mannersberger auf. H moll-Messe, Matthäus- und Johannes-Passion, sowie ein Instrumentalkonzert bilden den Inhalt der 4 Hauptkonzerte.

— Ein *musikwissenschaftlicher Kongreß* soll in Basel aus Anlaß des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft am 27. und 28. September d. J. abgehalten werden. Es sind eine Reihe von Vorträgen und Konzerten in Aussicht genommen. Anfragen sind zu richten an Dr. W. Merian, Basel, Holbeinstr. 59.

— Die *Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst*, die vor drei Jahren mit dem Zwecke begründet wurden, jungen Komponisten den Weg in die Öffentlichkeit ebnen zu helfen, sollen auch dieses Jahr Ende Juli abgehalten werden. Kompositionen in Kammermusikbesetzung können noch bis 15. April eingereicht werden an die Musikabteilung der Fürstl. Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen.

— Die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* veranstaltet in diesem Jahr Musikfeste in Prag und Salzburg. Es sind zehn deutsche Werke, je sieben tschechische und französische, je fünf englische und italienische, vier russische, zwei polnische und je ein holländisches und ungarisches zur Aufführung gewählt worden. Die Namen der deutschen Komponisten sind: Eduard Erdmann (II. Symphonie), Karl Horwitz („Vom Tode“ für Bariton und Orchester), Kurt Weill (Frauentanz, Lieder für Sopran, Bratsche, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott), H. Kaminski (Drei geistliche Lieder für Sopran, Violine und Klarinette), Ernst Kanitz (Drei Lieder), Ernst Krenek (4. Streichquartett), Paul Hindemith (Kammermusik Nr. 2), Erwin Schulhoff (Streichquartett), Philipp Jarnach (Streichquartett), Egon Wellesz (Tanzsuite für Violine und Kleines Orchester).

— Die *zweite deutsche Musikwoche* in München wird Ende August aus Anlaß der außerordentlichen Generalversammlung des Vereins deutscher Musikalienhändler abgehalten werden. Geschäftsstelle ist das Süddeutsche Konzertbureau.

— *Georg Széll* ist als 1. Kapellmeister an die Staatsoper in Berlin verpflichtet worden. An seiner Stelle wird der Aachener Kapellmeister *Erich Orthmann* Operndirektor in Düsseldorf.

— Dr. *Gotthold Frotscher* hat sich an der Technischen Hochschule in Danzig als Dozent für Musikwissenschaft habilitiert.

— Als Opernspielleiter für die Dresdener Staatsoper ist *Alois Mora* für drei Jahre verpflichtet worden.

— Dr. Richard Hein (Spielleiter) und Sydney de Vries (lyrischer Bariton) von der *Dresdener Staatsoper* sind dem Stadttheater in Lübeck (Intendant Dr. Hartmann) verpflichtet worden. An das Staatstheater in Gera gehen demnächst Walter Iltz als Intendant nebst seiner Gattin, der Kammersängerin Helena Forti, ferner Eccarius (Baß-Bariton) und Susanne Dombois (Ballettmeisterin). *-r*

— Mit Beginn der nächsten Spielzeit treten in den Verband der *Dresdener Staatsoper* folgende Künstler ein: die Koloratursängerin Frau Heyne-Franke (Stuttgart), die Hochdramatische Frau Eugenie Burckhardt (Chemnitz), der Baritonist Josef Correck (Essen), der Tenorist Heinrich Kuppinger (Krefeld), ferner der Bassist Adolf Schöpflin (Charlottenburg). Dazu kommt Charlotte Wolf (Dresden), die kürzlich als Tatjana mit zunächst großem stimmlichen Erfolge den ersten Schritt auf die Opernbühne wagte, nachdem sie vorher nur bei der Petrenzschen Opernschule mehrere Male gesungen hatte. *H. Pl.*

— Das *Coburger Landestheater* (Intendant Mahling) brachte neu einstudiert „Die verkaufte Braut“ und „Die Königin von Saba“ heraus. Zurzeit wird der geschlossene „Ring“ in diesem Winter zum zweiten Male aufgeführt. In Vorbereitung sind Neueinstudierungen von „Mona Lisa“, „Eugen Onegin“ und „Zauberflöte“. Vom 18.—25. Mai finden wie alljährlich Maifestspiele statt.

— *Heinrich Laber* wurde vom Coburger Landestheater auf ein weiteres Jahr als musikalischer Oberleiter verpflichtet.

— *Bernhard Sekles*, der bisher die Leitung von Dr. Hochs Konservatorium in interimistischer Weise führte, ist nunmehr definitiv zum Direktor der Anstalt ernannt worden.

— *Hans Pfitzner* hat soeben die Komposition eines Violinkonzerts mit Orchester vollendet. Das Werk wird wieder im Verlag der Firma Adolph Fürstner (Berlin) erscheinen.

— Prof. *Franz Mikorey* hat die ehrenvolle Aufforderung erhalten, an den Staatstheatern in Petersburg und Moskau ein längeres Gastspiel für Oper und Konzert zu absolvieren, was er zugesagt hat.

— Kapellmeister *Rudolf Krasselt* (Berlin) ist anstelle des nach Mannheim gehenden Kapellmeisters Lert als Generalmusikdirektor den städtischen Bühnen in Hannover verpflichtet worden.

— Die Münchner Sopranistin *Philippine Landshoff* und Kapellmeister Dr. *Ludwig Landshoff* haben im Verein mit Tini Debüser (Köln) und römischen Kammermusikern sehr große Erfolge in Rom gehabt. Die Programme der Abende boten edelste Auslese alter Kammermusik.

— Das *Leipziger Konservatorium*, das sich seit Jahren in finanzieller Bedrängnis befindet, soll auf eine neue Grundlage gestellt werden. Ein Teil des bisherigen Kuratoriums ist zurückgetreten. Den Vorsitz hat nunmehr der Leipziger Großindustrielle Dr. F. v. Philipp übernommen.

— *Hans Münch*, der junge hervorragende Solocellist des Württ. Landestheaters, ist als 1. Konzertmeister und Solocellist an das Leipziger Gewandhausorchester für den demnächst ausscheidenden Prof. Julius Klengel verpflichtet worden.

— Das *Deutsche Opernhaus* in Charlottenburg, dessen künstlerische Leitung zuletzt in den Händen Leo Blechs lag, ist finanziell zusammengebrochen.

— Das Hamburger Stadttheater hat *E. Th. A. Hoffmanns* zweiaktige Oper „Die lustigen Musikanten“ zum ersten Mal in Deutschland (etwa 120 Jahre nach der Uraufführung in Warschau) herausgebracht.

— „Der Wahrheitsmund“, dreiaktige Operette von *Heinrich Platzbecker*, die über mehr als 40 Bühnen ging und in Frankfurt a. M., Königsberg, Elberfeld und Prag auch in Opernbesetzung

gegeben wurde, hat nach der vortrefflichen Wiederaufführung im Meißner Stadttheater (Direktor Gahsamas) bisher 14 Wiederholungen erlebt. Im April geht das feinkomische Werk in den Stadttheatern in Zwickau, Glogau und Hildesheim in Szene. Für den Herbst ist eine Neueinstudierung in Leipzig vorgesehen, wo vor 25 Jahren die Uraufführung stattfand.

— Der Aachener Intendant *Francesco Sioli* wird Intendant des Mannheimer Staatstheaters (an Stelle Dr. Krätzers).

— Das *Kasseler Stadttheater* (Operndirektor Robert Laugs) bereitet Glucks komische Oper „Die Pilger von Mekka" und „Die heilige Ente" von Hans Gal vor, denen Pfitzners „Palestrina" folgen soll.

— Kammersänger *Ludwig Ermold* ist der Dresdner Staatsoper auf weitere 5 Jahre verpflichtet worden.

— Die Mannheimer Pianistin *Stephanie Pellissier* hat sich mit den beiden Karlsruher Konzertmeistern *Ottomar Voigt* (Violine) und *Paul Trautretter* (Violoncello) zu einer Trio-Vereinigung zusammengeschlossen. Die neue Vereinigung ist als „Badisches Trio" in Heidelberg und Mannheim begeistert aufgenommen worden.

— Die in Stuttgart im Dez. 1923 von *Hans Weiffenbach* ins Leben gerufenen „Lichten Sonntage" wollen dem notleidenden Mittelstand bei freiem Eintritt gute Kunst bieten und dadurch an ihrem Teil mit zur Herausführung aus der Not unserer Tage beitragen. Es fanden bereits fünf Konzerte statt, die von Publikum und Presse dankbar und beifällig aufgenommen wurden. Eine ganze Reihe von Künstlern haben sich selbstlos in den Dienst der fördernswerten Veranstaltung gestellt.

— Der *Mainzer Männerchor „Frauenlob"* wird unter seinem Chormeister Heinrich Werlé im Sommer 1924 in München und Innsbruck konzertieren.

UR- UND ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— Das fünfte Opernwerk *Franz Schrekers* „Irrelohe" kam am Kölner Opernhaus zur Uraufführung.

— *Ernst Kreneks* komische Oper „Der Sprung über den Schatten soll demnächst im Frankfurter Opernhaus zur Uraufführung gelangen.

— *Georg Vollerthuns* Musiktragödie „Island Saga" ist von den Bayerischen Staatstheatern zur Uraufführung in der nächsten Spielzeit angenommen worden.

— *Egon Wellecz'* Oper „Alkestis" ist am 20. März im Mannheimer Staatstheater zur Uraufführung gekommen.

— Das *Augsburger Stadttheater* brachte als Neuheiten die komischen Opern „Frauenlist" von Hugo Röhr (München) und „Der Hochzeiter" von Karl Bleyle (Stuttgart) mit großem Erfolg heraus.

Konzertwerke

— In Stuttgart kam unter *Leonhardts* Leitung ein Konzert für Violoncello und Orchester Op. 15 von *Karl Bleyle* zur Uraufführung. Das Werk ist flüssig und dankbar für das Soloinstrument geschrieben, verrät vor allem im ersten Satz frische, natürliche Erfindung. Bleyle versinkt nur nach dem Kopfthema zu bald ins Beschauliche, aus dem er auch im Finale, trotz dem lebhaften, aber nicht mitreißenden Eingangsthema nicht recht herauskommt. So fehlt es an der nötigen Kontrastwirkung. Trotzdem: ein begrüßenswertes Werk, das Konzertmeister Hans Münch mit wundervollem Ton und glänzender Technik spielte. H. H.

— In *Chemnitz* erlebten Werke mehrerer heimischer Komponisten ihre Ur- bezw. Erstaufführungen aus dem Manuskript. Karl Hoyer spielte mit der städtischen Kapelle 3 Stücke für Klavier und Orchester (Polonaise, Menuett, Tarantella). Die Singakademie führte unter Willi Steffen Hoyers „Tanz der Toten" für gemischten Chor mit Kammerorchester auf. Die Gesellschaft der Musikfreunde brachte desselben Komponisten Sonate für Flöte und Klavier. Das Leipziger Hamann-Quartett nahm sich der 6 Radierungen für Streichquartett von Otto Böhme an. Anläßlich der Verabschiedung des Kirchenmusikdirektors Bemmann an der St. Petrikirche wurde die Kantate „Abschied" für Einzelstimmen, Chor, Violine, Oboe und Orgel von Walter Rau aufgeführt.

— Im *Dresdner* Tonkünstlerverein brachte der Frauenchor von Ilda von Wolf zwei Chöre Ilda von Wolfs: „Wie eine Windesharfe" (Gerh. Hauptmann) und den launigen Kindervers vom Jockel, beide mit Streichquartettbegleitung zur erfolgreichen Uraufführung. Pl.

— In einem Konzert der *Gesellschaft für Neue Musik* in Köln kamen die beiden neuen Klaviersonaten von Joseph Haas (Op. 61) und Vier Klavierstücke Op. 78 von Julius Weismann durch Dr. W. Georgii zur Uraufführung.

GEDENKTAGE

— Prof. *Adolf Ruthardt*, der hochbedeutende Leipziger Klavierpädagoge, konnte am 9. Februar seinen 75. Geburtstag feiern.

— *Eugen d'Albert* begeht am 10. April seinen 60. Geburtstag. D'Albert gehört mit seinem „Tiefland" zu den meistgespielten Opernkomponisten. Aus der Zahl seiner übrigen Opernwerke seien die beiden heiteren „Die Abreise" und „Flauto solo" genannt. Als Pianist tritt d'Albert seit etwa 10 Jahren nur noch selten auf; er gehört aber zu den bedeutendsten Klavierspielern unsrer Zeit, als Beethoven-Spieler war er unübertrefflich.

— *Hjalmar von Dameck*, der rühmlichst bekannte Berliner Geiger und Musikforscher, feierte am 24. März seinen 60. Geburtstag. Sein Leben ist das Musterbild eines geräuschlosen, arbeitsamen, aber doch bewegten Künstlerdaseins. Dem Leipziger Konservatorium verdankt er seine hauptsächlichste musikalische Ausbildung. Im Violinspiel waren Schradick, Hermann und Petri seine Lehrer. Späterhin wurde er Mitglied des Gewandhausquartettes und ging dann 1892 als Konzertmeister nach Barmen. Von da wanderte er 1902 in die neue Welt. Als er 1910 nach Deutschland zurückkehrte, übernahm er eine sogenannte Meisterklasse am Sternschen Konservatorium in Berlin und begann seine berühmt gewordenen Kammermusikkonzerte, in deren jedem immer ein oder zwei alte Meister, ein Klassiker und ein Neuerer zu Worte kommen. Die Hervorziehung, Bearbeitung und praktische Einführung der alten Literatur ist Damecks markantestes Verdienst.

— *Rudolf Freiherr von Prochazka* in Prag ist am 23. Februar 60 Jahre alt geworden. Pr. hat sich als Komponist wie als Musikschriftsteller (als solcher ein treuer Mitarbeiter der N. M.-Ztg.) einen weithin beachteten Namen geschaffen. Von seinen schriftstellerischen Arbeiten seien hervorgehoben sein „Mozart in Prag", Biographien von Johann Strauß und Robert Franz, mit dem er in engen Beziehungen gestanden hat. Pr. ist Präsident der staatlichen Musikprüfungskommission in Böhmen. Nach dem Umsturz 1918 gelang es seiner Persönlichkeit, die Gründung der „Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst" in Prag durchzusetzen. L. U.

— Am 31. März vollendete *Henri Marteau*, der unvergleichliche Meister des Violinspiels, sein 50. Lebensjahr. M., von einer deutschen Mutter abstammend, studierte bei Leonard in Paris, erhielt auch eine Zeitlang Unterricht von Sivori, einem Schüler Paganinis. Nach dem Abschluß seiner Studien begannen rechte Wanderjahre (Frankreich, Deutschland, Amerika, Schweiz, Skandinavien, Balkan, Rußland). Nach achtjähriger Tätigkeit in Genf 1908 kam er als Nachfolger Joachims nach Berlin. Im Krieg mußte er

seine Stellung aufgeben. M. hat seinen ständigen Wohnsitz in Bayern. Als Solist hat Marteau stets in ausgesprochener Weise die deutsche Kunst gepflegt, namentlich für Reger ist er sehr früh und entscheidend eingetreten. In neuerer Zeit widmet sich M. mehr und mehr der Komposition.

— Die weltbekannte Pianofortefabrik von *Julius Blüthner* in Leipzig beging am 13. März den 100. Geburtsgedenktag ihres Gründers und langjährigen Leiters. Julius Blüthner, der aus dem Merseburgischen stammte, errichtete an der Stelle, wo jetzt die ausgedehnten Fabrikanlagen stehen, am 7. November 1853 eine kleine Werkstätte mit nur 3 Gehilfen. Die Zahl der Mitarbeiter war 1896, als Kommerzienrat Blüthner das Unternehmen, das bis auf den heutigen Tag Familienbesitz geblieben ist, seinen fachmännisch gebildeten Söhnen überließ, bereits auf über 300 gestiegen. Julius Blüthner hat auch seinerzeit eine epochemachende Lehre des Pianofortebaues geschrieben. Er starb am 13. April 1910. Der Name lebt unvergänglich fort in seinen Instrumenten, die mit zu den besten an Spielart und Klangschönheit gehören. H. Pl.

TODESNACHRICHTEN

— *Alexis Holländer* ist in Berlin Anfang Februar gestorben. Holländer (am 25. Februar 1840 geboren) war zuerst Lehrer an Kullaks Akademie, seit 1870 Dirigent des Cäcilienvereins und seit 1903 Dozent an der Humboldt-Akademie. Auch als Komponist ist H., namentlich mit Liedern, bekannt geworden.

— Graf *Geza Zichy*, der bedeutende einarmige ungarische Pianist, ein Schüler und Freund Liszts, ist 73 Jahre alt gestorben.

— Dr. *A. Thierfelder*, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Rostock, ist im Alter von 74 Jahren gestorben.

— *Alfred Grünfeld*, der hervorragende Klaviervirtuose, ist gestorben.

— Am 3. Februar starb nach längerer Krankheit der hervorragende Wiener Klavierpädagoge *Richard Robert* im Alter von 63 Jahren. Prof. Robert genoß nicht nur in Musikerkreisen, sondern auch im großen Publikum außerordentliches Ansehen. Von seinen Schülern sind die bekanntesten Rudolf Serkin, Szell und Vera Schapira.

— Der Generalintendant der Bayrischen Staatstheater, *Dr. Zeiß*, ist am 13. Februar in München gestorben.

— In Wien ist der Cellist Prof. *Wilhelm Popper* (der Bruder des berühmten Cellisten David Popper) durch einen tragischen Unfall im 78. Lebensjahr ums Leben gekommen. In Prag geboren, war Popper mehr als 25 Jahre unter den Direktoren Jahn, Richter und Mahler als Mitglied der Philharmoniker im Opernorchester tätig, hatte auch vorher lange in England und Amerika hervorragend gewirkt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Ein bisher verschollenes dreiaktiges Singspiel „Die Maske" von *E. T. A. Hoffmann* ist jetzt von Dr. Friedrich Schnapp in der ehemaligen Kgl. Hausbibliothek im Berliner Schloß aufgefunden worden und wird zum erstenmal im Verlag für Kunstwissenschaft veröffentlicht.

— Eine bisher unbekannte *Symphonie Dvoraks* ist in Prag von Prof. H. Feld aufgefunden worden.

— Das Doppelkonzert d moll für 2 Violinen von Joh. Seb. Bach ist in der soeben erschienenen neuen Fassung von *Ossip Schnirlin* (Verlag Simrock) im Gewandhaus-Konzert unter Leitung *Wilhelm Furtwänglers* mit sehr starkem Erfolg zur Erstaufführung gelangt.

— Die *Arbeitsgemeinschaft Rheinisch-westfälischer Orchesterdirigenten* hat beschlossen, einen Berliner Konzertsänger während der ganzen Spielzeit 1924/25 nicht zu verpflichten, weil der Künstler ein Konzert am 13. Februar, zu dem er seit Juni verpflichtet war, abgesagt hat mit der Begründung, daß er seine Schweizer Anschlüsse versäumen würde, wenn er seiner eingegangenen Verpflichtung nachkäme. Der Arbeitsgemeinschaft, die in Zukunft jede derartige leichtfertige Absage damit beantworten wird, gehören die folgenden Städte an: Aachen, Bielefeld, Bochum, Bonn, Coblenz, Crefeld, Dortmund, Duisburg, Düsseldorf, Elberfeld, Essen, Gelsenkirchen, Hagen i. W., Köln, M.-Gladbach, Münster i. W., Neuß, Solingen, Wiesbaden. (Sehr gut! So soll es jedem Floh ergehen.)

— Die *„Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege"*, das Organ der akademischen Schulmusiklehrerverbände, erscheint nach mehrwöchentlicher Pause wieder. Als Herausgeber zeichnen Ernst Dahlke (Dortmund) und Heinrich Werle.

— In *Halle* ist ein „Hilfswerk zur Förderung des musikwissenschaftlichen Studiums an der Universität Halle-Wittenberg" eingerichtet worden. Abgesehen von der allgemeinen wirtschaftlichen Notlage unserer Studierenden überhaupt, erfordert gerade das musikwissenschaftliche Studium eine mit hohen Kosten für den Einzelnen verbundene Vorbereitung, welche heute nur durch Bereitstellung umfangreicher Studienmittel zu ermöglichen ist. Der preußische Staat hat dadurch, daß er nach Berlin an der Universität Halle zur intensiveren Pflege des Musikstudiums eine ordentliche Professur schuf, den Weg gebahnt, eine seit Jahrhunderten blühende Tradition zu pflegen und zu fördern. Diesen Arbeitskreis in jeder nur denkbaren Weise gerade auch heute wieder nutzbar zu machen, dazu soll das Hilfswerk beitragen. Die gegenseitige Befruchtung der Kunst und Kunstwissenschaft untereinander glauben wir nun durch Veröffentlichung seltener theoretischer und praktischer Werke, durch Aufführung der schönsten und seltensten Perlen aus Gegenwart und Vergangenheit und nicht zuletzt durch umfassendere Erweiterung der Arbeitsmöglichkeiten der Studierenden zu fördern. Um dieses hohe Ziel zu erreichen, ist der Arbeitsausschuß auf freiwillige Beiträge der Musikfreunde angewiesen.

BEMERKUNGEN

— In Paris hat sich die Reklame der Konzertsäle bemächtigt. Im Konzert kann man zwischen ernsten Musikstücken da plötzlich Lieder hören, deren Texte irgend einen Modeladen oder eine Ware belobsingen. Welche Perspektiven! Das Plakat in Wort und Ton! Man denke sich nach Hugo Wolfs „Was doch heut' Nacht für ein Sturm gewesen" die lyrische Anpreisung eines Schnupfenmittels, nach Schuberts „Die linden Lüfte sind erwacht" die Verhymnisierung der neusten Frühjahrsmoden oder nach Brahmsens „Dunkel, wie dunkel" die ariose Empfehlung elektrischer Taschenlampen! Man sieht: Wirtschaft und Kunst verknüpfen sich immer inniger. Ob diese Art Kulturgeschäft auch bei uns bald aufblühen wird? Zu Anregungen sind wir jederzeit bereit und halten wir uns bestens empfohlen.

— Im „Kunstteil" einer Dresdner Zeitung finde ich folgende Vornotiz: „Der Berliner Heldentenor Björn Talen, der kürzlich mit großem Erfolg in unserer Staatsoper gastierte, und zurzeit in der Berliner Staatsoper mit dem berühmten Baritonisten Pasquale Amato auftritt, gibt am 27. März im Vereinshause einen Opern-Arienabend. Es gelangen zur Aufführung Gesangstücke von Leoncavallo, Puccini, Wagner (u. a. die Grals-Erzählung), Meyerbeer, Verdi." Meine Vermutung, ich hätte eine Zeitung etwa von 1904 erwischt, stimmte nicht, das Blatt war von 1924. Aber, warum sollte der Berliner Heldentenor im Konzertsaal auch Konzertstücke wählen? Da müßte er ja geradezu Neues studieren! Das wäre zuviel für dieses Tenorhirn, das ohnehin weiß, daß das Publikum Geschmacklosigkeiten am meisten liebt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 2

Der Eros des Künstlers von Emil Petschnig (Wien)

Wer nur einigermaßen sich in den Biographien großer Dichter, Maler, Musiker umgetan hat, weiß, wie innig der künstlerische Schaffensprozeß verbunden ist mit dem Liebesleben, der Erotik des Betreffenden. Es braucht da wohl nur an Mozarts Bräutigamsoper „Die Entführung aus dem Serail", an die Fantasiestücke, die Liederfülle, die B dur („Frühlings-") Symphonie und vieles, vieles andere, was Schumann zwischen 1837 und 1840, der Periode seines glücklichen Werbens um Klara Wieck aus Herz und Feder floß, an Liszts Wanderjahre mit der Gräfin d'Agoult, denen wir u. a. die „Années de pélerinage", die wundervolle, tongewordene Idylle am Comersee „Harmonies du soir" verdanken, an die Entstehungsgeschichte von Berlioz' „Symphonie phantastique" usw. erinnert zu werden, um darzutun, daß die das Gemütsleben gründlich durchrüttelnde, alle Säfte in Aufruhr bringende Liebe das Schaffen mächtig anregt, es in intensivere, sinnlichere Farben taucht. Wo, wie etwa bei Beethoven oder Brahms das erotische Moment minder ausgeprägt war, suchten sie instinktiv das innere Manko von außen her zu ersetzen, indem beide, sicher nicht zufälliger-, sondern bezeichnenderweise, Wien zu ihrer zweiten Heimat erkoren; Wien, die Stadt des vegetativen, leichtsinnigen, etwas frivolen Lebensgenusses, die Stadt der „süßen Mädeln", die Wiege der betörendsten Walzer, denen der besonders schwerblütige Hamburger nicht minder bewundernd lauschte als den maniakalisch aufstachelnden Zigeunerweisen, die als Boten des nahen Ostens häufig daselbst zu vernehmen sind und zahlreiche, wohltätig belebende Spuren ihres Eindruckes auf ihn in seinem Gesamtwerke hinterließen.

So einfach aber, wie sich die Sache von außen ansieht, liegt sie freilich nicht. Denn ist schon die Sexualpsychologie des Gros der Menschheit keineswegs eine sogen. „normale" (ein Typ, der überhaupt nur eine gelehrte Hilfskonstruktion ist), so erleidet sie beim Künstler noch weit auffallendere, differenziertere Abwandlungen. In dieser Erkenntnis erklärten daher bereits vor mehr als einem Säkulum die Romantiker das Genie als den Typus des Mannweiblichen, sahen in der androgynen Natur das Ideal des Ganzmenschen. So, wenn Novalis sagt: „Das Beiwesen des Mannes ist das Hauptwesen der Frau", wenn Friedr. Schlegel schreibt: „Man muß den Charakter des Geschlechts keineswegs noch mehr übertreiben, sondern vielmehr durch starke Gegengewichte zu mildern suchen." Und: „In der Tat sind die Männlichkeit und die Weiblichkeit, so, wie sie gewöhnlich genommen und getrieben werden, die gefährlichsten Hindernisse der Menschlichkeit, welche nach einer alten Sage in der Mitte einheimisch ist und doch nur ein harmonisches Ganze sein kann, welches keine Absonderung leidet." Deshalb zählten auch die Begründer dieser Schule Goethe zu den Ihrigen, „dessen Faust, Werther, Egmont stark mit weiblichen Elementen vermischte Charaktere darstellen, während sich in Klärchen und Dorothea süßester weiblicher Liebreiz mit männlicher Kraft zu herrlichem Ganzen vereinigt; Goethe, den vollendeten Menschen, der die Armut des einseitigen Geschlechts in sich selbst ergänzte, dem seine gemäßigte Sinnlichkeit das ‚Olympische' verlieh." (R. Huch.)

Auch Mozarts Zartsinnigkeit und Grazie, der mit dezenter Erotik gesättigte Timbre seiner Tonsprache, wie überhaupt die Passivität des ihm eigenen Charakters weisen unverkennbar auf einen starken femininen Einschlag hin, den ja das gesamte Gefühlsleben jener Zeit, das empfindsame Rokoko, besitzt, und welcher sich noch weiterhin der Biedermeier-Epoche, eben dem Tummelplatze der Romantik, vererbt hat. Daher die diese Richtung vertretenden Tonsetzer ausnahmslos an dieser Verfassung teilhaben, das „weiche Männel" Weber nicht minder als die Lyriker Schubert und Schumann, Mendelssohn schon vermöge seiner Abstammung, ebenso Chopin, dessen Verhältnis zur stark maskulin gerichteten George Sand die gegensätzliche Anlage völlig offenkundig macht; Jensen, Cornelius desgleichen. Wagner zeigt sogar einen auffallend beträchtlichen Prozentsatz weiblicher Eigenschaften in seiner Lebensführung (exzessive Neigung zu Putz in Kleidung und wollüstiger, farbenfroher Behaglichkeit im Wohnen) wie in seiner Kunst mit ihrer stets latenten heftigen Geschlechtlichkeit, der im „Lohengrin" selbst eine leichte Hysterie anzukennen ist; welche dann das Krampfhaft-Orgiastische der Tristanklänge verursachte, und auf deren unerhörter Einfühlungsfähigkeit in alles Belebte und Unbelebte vor allem ihre faszinierende, weltunterjochende Wirkung beruht. Endlich sind auch Liszts im Grunde heroischer Denkernatur (Héroide funèbre, Faust, „Il penseroso") viele weibliche Züge beigemischt: mystische Neigungen (Kirchenmusik), eine pessimistisch angehauchte Sentimentalität (Consolations), seine nie versiegende, selbstverleugnende Hilfsbereitschaft für andere, welche einzelnen Züge sich in der h moll-Sonate zu einem ergreifenden Seelengemälde dieser eigenartigen, als Mensch wie Künstler auf

seltener Höhe stehenden Erscheinung zusammenschließen. Beachtenswert noch, daß sie alle, als Opern-, Lieder- und Programmkomponisten von der aktiveren Poesie abhängig waren, durch die ihre musikalische Phantasietätigkeit immer erst befruchtet, in Schwingung versetzt werden mußte.

Diesen Zug von „psychischem Hermaphroditismus", wie die moderne Wissenschaft ihn benennt, führt man (s. Dr. S. Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie) auf die ab ovo anatomisch vorhandene bisexuelle Anlage des Menschen zurück, die sich natürlich auch in seinem Seelenleben irgendwie, mehr oder weniger intensiv, auswirken muß. Was zugleich die Deutung ausschließt, es wären so Organisierte als Entartungen zu betrachten, denn die Inversion findet sich „bei Personen, deren Leistungsfähigkeit nicht gestört ist, ja sich durch besonders hohe intellektuelle Entwicklung und ethische Kultur auszeichnen." Nur eine Herabsetzung des Geschlechtstriebes überhaupt ist in derlei Fällen häufig zu beobachten, indem die Einschränkung des Sexualzieles bis zum bloßen Gefühlsergusse oder (z. B. bei Malern, Bildhauern) zum reinen ästhetischen Genuß durch — wie Schopenhauer definiert: von allen egoistischen Begierden freies, „interesseloses" — Anschauen der von der Natur als Lockmittel zwecks Zuchtwahl ins Werk gesetzten Schönheit geht. Kommt unter den Verhältnissen der Objektwerbung im Liebesspiel doch das Auge am häufigsten in die Lage, durch Anmut von Formen, Bewegungen, Farbenkonsonanzen und dergl. gereizt zu werden, welche im Kunstwerk destillierten physiologischen Wirkungen von ihm dann in ähnlich erregender Weise auf den Beschauer zurückstrahlen. Des zum Belege brauche ich wohl nur einen einzigen Namen zu nennen: Rubens, den glühenden Prediger des Fleisches und seinen dionysischen Taumel in Lust und Untergang. Aber auch das Ohr steht bezüglich seiner erotischen Rolle in Leben und Kunst kaum hinter dem Sehorgan zurück, wie ja das intensive, Eingeweide aufwühlende Wesen besonders von Tanz- und Operettenmusik oder der Eindruck der Tenorstimme auf die Weiblichkeit zur Genüge dartut. Man könnte vielleicht mit Ibsen („Wenn wir Toten erwachen") in jenem rein ästhetischen Verhalten einen gewissen Egoismus des künstlerisch veranlagten Mannes gegenüber dem anderen Geschlechte erblicken; daß viele große Künstler unbeweibt blieben, die Kinder von solchen weder körperlich gesund und langlebig, noch geistig bedeutend waren, weist aber unzweideutig auf eine Ausnahmestellung hin, die ihnen die Natur in ihrem Haushalte angewiesen hat. Was sich selbstverständlich auch in ihrem eigenartigen Verhalten zum das All beherrschenden Selbsterhaltungs- und Fortpflanzungstrieb äußern muß, wobei freilich nur Weise und Ergebnis desselben, nichts jedoch an seiner fundamentalen Bedeutung geändert wird. Heißt es doch in M. Dessoirs „Vom Jenseits der Seele" ebenfalls: „Nicht nur von Medien, sondern auch von Heiligen werden Abweichungen im Geschlechtsleben behauptet, Betonung oder Ausschaltung dieses körperhaftesten Bestandteiles innerhalb des Seelischen. Mindestens soviel steht fest: in den Zuständen, wo selten vorhandene Kräfte frei zu werden scheinen, wo vielleicht sogar eine verborgene geistige Welt sich öffnet, da ändert sich auch das Physiologische nach verschiedenen Richtungen hin." Was sich wieder durch die Bemerkung Freuds ergänzt sieht: „Die Kulturhistoriker scheinen einig in der Annahme, daß durch solche Ablenkung sexueller Triebkräfte von sexuellen Zielen und Hinführung auf neue Ziele, ein Prozeß, der den Namen Sublimierung verdient, mächtige Komponenten für alle kulturellen Leistungen gewonnen werden."

Aus all dem erhellt, daß durch solche Vergeistigung des erotischen Triebes eine gewaltige physische Kraftersparnis erzielt wird, die dem künstlerischen Schaffen zugute kommt, ja selbes erst ermöglicht, gewissermaßen sein physiologisches Kapital ausmacht. Daher man auch sagen könnte, das Genie bringt seine Geschlechtlichkeit in *der* Form mit auf die Welt, welche seiner künftigen Aufgabe am besten angepaßt ist. Wobei ergänzend noch darauf hinzuweisen wäre, daß echtes Kunstschaffen und Genießen unweigerlich an die Voraussetzung eines sensitiveren, labileren, sog. „schwachen" Nervensystems gebunden ist, welches der üblichen Liebesbetätigung bekanntlich Schranken zieht, bei ganz besonders zart besaiteten Gemütern sogar einen Widerwillen dagegen weckt, der sie ins Reich der Imagination flüchten heißt.

Auch darin wußte man übrigens bereits vor hundert und mehr Jahren Bescheid, daß „nichts als Sinnlichkeit das erste bewegende Rad in unserer Maschine ist, daß sie unser Dasein von der Stelle wälzt und es froh und lebendig macht. Alles, was wir als schön und edel träumen, greift hier hinein. Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik, der Malerei und aller Künste, alle Wünsche der Menschen fliegen um diesen Pol wie Mükken um das brennende Licht. Schönheitssinn und Kunstsinn sind nur andere Dialekte und Aussprachen, sie bezeichnen nichts weiter als den Trieb des Menschen zur Wollust. ... Ich halte selbst die Andacht nur für einen abgeleiteten Kanal des rohen Sinnentriebes" (L. Tieck in „Lovell"). Was dasselbe besagt wie die moderne Formulierung W. Wundts: „Die Affekte sind geradezu die wesentlichen Triebfedern und die mächtigsten Erreger der Phantasie." Man denke da nur an die Mädchen- und Frauengalerie in Goethes Leben, an Käthchen Schönkopf, Friederike Brion, Lotte Buff, Lilli Schönemann, Charlotte v. Stein, Antonia v. Branconi, Barbara Schultheß, Minchen Herzlieb, Marianne Willemer, Ulrike v. Levetzow, um nur die bekanntesten zu nennen, mit denen ihn, den Ehescheuen (weshalb die eifersuchtslose Bewegungsfreiheit im Verhältnis mit der selbst recht un-

gebundenen Christiane eben das seinem Wesen einzig entsprechende war), das weibliche Geschlecht durchaus nicht sehr schmeichelhaft Einschätzenden, dennoch zarte, aber der gemäßigten Sexualität entsprechend immer platonisch bleibende Beziehungen verbanden. Die lust- und leidvollen Aufregungen der Liebe dienten ihm nur dazu, seinen Geist, sein Empfinden in steter stärkerer oder gelinderer Bewegung zu erhalten, waren ihm einzig kitzelnder Ansporn, Beflügelung seiner dichterischen Produktion, Vorlagen für sein Schaffen, und aus solcher Unmittelbarkeit des Anschauens und Erlebens, das sich aber nicht nur auf den Menschen und sein Tun beschränkte, sondern auch die gesamte Erscheinungswelt des Kosmos einbezog, strömt, wie Rosette Städel über ihn schreibt: „Diese Empfänglichkeit, diese Fähigkeit und zugleich würdige Ruhe." Eben in jenem vielseitigen, an allem rascher sich ersättigenden Geistes- und Gefühlsleben, das einen häufigeren Wechsel von Eindrücken verlangt, liegt auch der Grund für die sog. „freieren" Moralanschauungen, denen das künstlerische Naturell durchschnittlich huldigt, und die sich in erotischen Sensationen von anhaltendem Reiz und flüchtiger Neigung bis zu langdauernder heftiger Leidenschaft äußern. Daß dieses Stimulans das dem Schöpferakte homogenste ist, bestätigt übrigens der verbreitete Künstlerbrauch, Werke von sich ihren Frauen oder Freundinnen als Dank bezw. Vorspiel zu neuer Eroberung mittelst des männlichen sekundären Geschlechtscharakters der Intelligenz zu widmen.

Und küßte nicht in R. Wagner ebenfalls erst die infolge Unerreichbarkeit ihres Gegenstandes zwar besonders stark angefachte, zugleich aber aus der Realität ins Reich der ideellen Wunscherfüllung transponierte Liebe zu Mathilde Wesendonck das Letzte in seinem Genius wach, indem sie seine Seele in ihren tiefsten Tiefen aufwühlte und erst dadurch zum entschlossensten Revolutionär machte? Diese Sublimierung scheint übrigens bei ihm nicht ganz glatt abgelaufen zu sein, was man vielleicht aus dem seine sämtlichen Werke durchgellenden Schrei nach Erlösung durch das Weib schließen darf, dessen Hingabe ja wirklich die im Manne angesammelten erotischen Energien abreagiert, so daß da infolge Waltens irgend welcher physio- oder psychopathologischer Hemmungen ein Erdenrest zurückgeblieben ist, der seiner Musik den schon erwähnten krampfhaften, schwülen, flagellantischen Zug verleiht. Aus seinem Munde wissen wir auch, wie rasch ihn Ausschweifung anwiderte, nachdem er sich zur Zeit der Komposition an der Venusbergmusik (bei Wasser und Brot verfaßt man eben dergleichen Faszinierendes nicht) eine Weile in den Strudel sinnlicher Genüsse gestürzt hatte. Auch hier also das deutliche Bedürfnis nach Verfeinerung animalischer Instinkte, durch welche der Höhenmensch sich eben vom Durchschnitt unterscheidet. Gewiß kann man in dieser Entmaterialisierung ein Anzeichen von Dekadenz erblicken. Aber ist denn alle unsere „Kultur", die durch ihre, das Naturrecht des Einzelnen zugunsten der Gesamtheit beschneidenden politischen, sozialen Einrichtungen, ihre Sittengesetze usf. darauf ausgeht, die rohen Urtriebe zu bändigen, zu verdrängen, etwas anderes als eine auf Domestizierung unserer Gattung abzielende Dekadenz? Die, wenn ihr Druck auf den Gemütern schon allzulange und schwer lastete, die ihnen aufgelegte Schminke immer wieder mit eruptiver Kraft abstreifen und ihren unbezähmbaren bösen Instinkten freien Lauf lassen, wie man ja während des Weltkrieges und Umsturzes zu beobachten Gelegenheit mehr als genug hatte.

Man kann also sagen, daß, je stärker die „Sinnlichkeit" (in beiden Bedeutungen, welche ja ein Gemeinsames verbindet) eines Autors, desto größer die Wirkung seiner Arbeiten ist, ohne daß diese ausgesprochen erotische oder gar pornographische Themen zu behandeln brauchen. Denn da einmal sämtlichem menschlichem Tun im körperlichen Organismus ruhende Kräfte als unbewußte Triebfedern zugrunde liegen, so müssen diese allseits durchschimmern, um die Teilnahme der Leute, welche der Mehrzahl nach ausschließlich von ihnen beherrscht werden, zu erwecken. Daher Liebe, dieses zentrale, arterhaltende Gefühl, von dem die meisten übrigen Gemütsbewegungen, edelste wie gemeinste, abzweigen, zumindest Kraft und Richtung empfangen, von je der an Interesse unerschöpfliche Hauptvorwurf aller poetischen und musikalischen Lyrik, Epik, Dramatik, aller zwei- und dreidimensionalen Bildwerke war. Je weiter sich ein Künstler von dieser Grundlage entfernt, in je geistigere und damit notwendig unsinnlichere Regionen er vordringt, desto weniger darf er auf Verständnis zählen, bis er eines Tages wie auf hohem, schwer und gefährlich zugänglichem Bergesgipfel völlig einsam dasteht.

Das künstlerische Hervorbringen ist zugleich ein Zeugen und Gebären, worin man den oben erwähnten hermaphroditischen Zug unschwer wieder erkennen wird. Zeugen insofern, als wie jede Frucht, so auch die Imagination aus der Vereinigung zweier Keimzellen hervorgeht, der männlichen eines Erlebnisses, einer Sinneswahrnehmung, einer Erinnerung u. dergl. mit der weiblichen einer bestimmten, diesen Eindrücken entgegenkommenden Gefühlsdisposition. Wobei als Vortrab nahender produktiver Stimmung ein seelischer Zustand eintritt (bei Schiller, Grillparzer, Hebbel z. B. vielsagenderweise noch unbegrifflich-musikalischen Charakters), der dem im Falle sexueller Erregtheit sich bemerkbar machenden eigentümlichen psycho-physiologischen Spannungsgefühle von höchst drängendem Charakter sehr verwandt ist. Hat dieses Zusammentreffen, dem der „Einfall" wie der Funke dem Aufeinanderprallen von

Stahl und Stein entspringt, nicht (was das häufigere ist) gleichzeitig statt, muß entweder der erstgenannte Faktor warten, bis er die durch irgendwelche fördernde Momente herbeigerufene günstige psychische Verfassung als Nährboden antrifft, oder eine halbschlummernde Stimmung hat des auslösenden Drucks von außen her zu harren. Reichliche Belege für dieses beinahe automatische, von Einflüssen oft nichtigster Art manchmal geförderte, manchmal unterbundene (so konnte Wagner einst eine Woche lang nicht am „Tristan" arbeiten, weil er den gewohnten Zwieback entbehrte, u. a.) Entstehen eines Kunstwerkes bietet bekanntlich die Schaffensweise Beethovens, der stets an etlichen Kompositionen zugleich arbeitete, je nachdem die Gedanken ihm für diese oder jene ergiebiger zuströmten, d. h. je nachdem diese oder jene ihrem formalen oder inhaltlichen Charakter gemäß seiner augenblicklichen Verfassung besser entsprach. Wodurch alle Stadien des Werdens vom ersten, noch in verschwommenen Umrissen auftauchenden, mehr gefühlsmäßig betonten Planen bis zum festen, von einem stets den adäquatesten Ausdruck für das zu Sagende findenden kritischen Instinkte gemodelten Gefüge des vollendeten Stückes, aus dem kein Wort, keine Note ohne Schädigung des Ganzen herausgebrochen werden kann, in der Vorstellung des Schöpfers beieinander wohnten. Auch Brahms ließ — nach seiner Äußerung — Gedichte in seinem Unterbewußtsein sich mit Tönen vollsaugen, bis sie ganz unvermutet wie Pallas aus dem Haupte Zeus' als fertiges Lied aufs Notenpapier sprangen.

Und Gebären insofern, als auch der Dichter, der Maler, der Musiker diesen Ideenkeim wochen-, monate-, selbst jahrelang im Geiste mit sich herum-, ihn oft unter seelischen Beschwernissen des Zweifels, der Entmutigung, der Ungeduld, die mit Phasen der Hoffnung und reichsten inneren Glückes wechseln, weiters beherrscht von schamhaftem Empfinden, das ihm gebietet, das Werdende zu verbergen, „austragen" muß. Bis er, genau so wie im Biologischen, durch Knospung vergrößert, in seine Bestandteile zerlegt und dank deren, dem Endzwecke angepaßter spezieller Ausbildung zu einem dem pflanzlichen oder tierischen vergleichbaren, vielfach verschlungenen, feinst differenzierten Organismus entwickelt, reif ist, das Licht der Welt, der Öffentlichkeit zu erblicken. Nur die vollendetsten Schöpfungen, die dieses Merkmal des naturgesetzlich Gewordenen an sich tragen, als Emanation einer urtümlichen Kraft selbst wie Naturprodukte höchster Art anmuten, haben Aussicht, sich mit ehernem Griffel in das Gedächtnis der Menschheit einzugraben, ihr ein dauernder geistiger Besitz oder in Zeiten ästhetischer Unsicherheit, ja pathologischen Kultus des Häßlichen ein klar und ruhig brennendes Leuchtfeuer auf dem Wege zur einzig wahren Kunst zu sein.

Mitunter, wie z. B. bei Hugo Wolf, lösen Wochen eruptiven Schaffensdranges von unglaublicher Fruchtbarkeit Monate völliger Unproduktivität und Apathie ab, so daß durch die Erscheinung dieser Periodizität die Analogie mit dem Geschlechtsleben immer vollständiger wird, welches seinerseits wieder nur ein Spezialfall des großen Rhythmus ist, der als Ebbe und Flut, Tag und Nacht, im Gang der Jahreszeiten das Universum durchpulst. Am vollständigsten, wenn man im Lebenswerke aller Meister ohne Ausnahme die Feststellung machen kann, daß mit zunehmendem Alter, also auch mit Minderung und Beruhigung der Sexualität ein Nachlassen des gestaltenden Vermögens Hand in Hand geht; daß anstelle des Kraftüberschüssen entspringenden jugendlich-ungestümen Bewegungs- und Neuerungsbedürfnisses, welches Bilder, Dichtungen, Kompositionen jener Periode auszeichnet, nach dem Austoben der heftigsten Daseinsenergien im fünften Dezennium der Intellekt — schlimmen Falls eine Manier, die Routine mit Selbstplagiaten — vorherrschend wird. Wenngleich das Genie dank seiner stets erhöhten Vitalität an Körper wie Geist immer noch weitaus länger frisch bleibt als andere Sterbliche.

Aus all dem erhellt wohl zur Genüge, daß unter sämtlichen Künsten die Musik am tiefsten im Organismus des Menschen, in der von Klima, Rasse, Ahnenfolge bedingten somatischen Beschaffenheit seines Leibes, in den Wallungen des Blutes, im Atmen verankert ist. Daher auch entstammen die großen Genien stets den unteren oder mittleren Volksschichten, in denen die Sexualität noch eine vom Mantel der sog. „bürgerlichen Moral" nur sehr unvollkommen verhüllte große Rolle spielt, wo man die Dinge ungescheut beim rechten Namen nennt; nie aus der Sphäre eines durch jahrhundertelange Inzucht degenerierten Adels, dessen Angehörige es bisweilen wohl zu artistisch vollkommenen, innerlich aber kühl lassenden Produktionen bringen. Nur da, wo Extase, der Rhythmus der Leidenschaft, ein starkes Temperament spürbar ist und sich auf den Hörer überträgt, kann von Meisterwerken gesprochen werden. Die gemäßigte Empfindungszone des Durchschnittskünstlers vermag etwa in behagliche Stimmung zu versetzen, durch Geschmack und technische Sauberkeit der Arbeit anziehen, auf lange Zeiträume hin wird sie jedoch die Aufmerksamkeit nicht fesseln können. Und endlich gar die Versuche der modernen Intellektualität, die Musik — wenn schon, denn schon! — gleich möglichst radikal auf verstandesmäßigem Wege durch konstruierte Harmoniesysteme, kontrapunktische Theorien usw. vorwärts zu bringen, sind von vornherein zum Scheitern verurteilt. Denn dies Bestreben fußt noch immer auf der naturwissenschaftlich doch schon längst widerlegten Anschauung, daß das Gehirn der Sitz der Seele sei, von der die Tonkunst eben die unmittelbarste, berufenste Künderin

ist. Das neuzeitliche Musizieren ist nur deshalb so trocken, langweilig, nichtssagend, weil es ausschließlich dem Organe entspringt, das die Aufgabe hat, die ihm auf Nervenbahnen, durch Ganglien von außen zukommenden bezw. internen Reize bewußt zu machen, die sinnliche Empfindung scharf begrifflich zu abstrahieren. Just das Vieldeutige aber ist das Reizvolle an einem Geniewerke, daß es gewissermaßen zwischen den Künsten steht, wie auch in der Erotik Auge und Ohr, Tastsinn, Geruch und Geschmack sich allesamt in den Dienst der gegenseitigen Anziehung von Mann und Weib stellen. Mag beim schöpferischen Menschen das Geschlechtsgefühl noch so verfeinert sein, in noch so seltenen und seltsamen Formen auftreten, seine Intensität muß ungeschmälert bleiben, auf daß sie bildnerisch, dichterisch, musikalisch als kumulierte Zeugungskraft auf die Zeitgenossen und richtunggebend in die Zukunft wirke. Wo dieser Trieb in heutzutage erschreckend weitverbreiteten neuropathischen Zuständen sich selbst zur Qual wird, wo allerlei seelische Hemmungen und Unsicherheiten auftreten, kann natürlich nie etwas Selig-Schimmerndes zum Vorschein kommen. Die Symbolizettis und Mystifizinskys, welche Bühne und Konzertsaal der Gegenwart mit den bleichsüchtigen Schemen ihrer impotenten, durch (dem Gebrauch von Haschisch, Kokain u. ä. verdankte) „glühende“ Vorstellungen künstlich aufgepeitschten Phantasie bevölkern, gehören zu diesen Patienten, und solange solche bei uns als Größen gepriesen, von Leidensgenossen gefördert und unentwegt aufgeführt werden, ist an eine Gesundung des deutschen Musiklebens nicht zu denken. Das Schlimmste an ihm, das von einem schon an die unfruchtbare spitzfindige Scholastik des Mittelalters gemahnenden schöngeistigen Theoretisieren und Experimentieren beherrscht wird, ist, daß das einer skrupellosen Reklame willenlos erliegende Unterscheidungsvermögen der meisten für echt oder Talmi, dafür, was das Wichtige an einem Kunstwerk, was sekundärer Natur, das intuitive Verständnis der innersten Triebfedern schöpferischer Tätigkeit fast geschwunden ist. Diese verschütteten, seit mehreren Dezennien vergessenen Quellen dem lebendigen Bewußtsein unseres Geschlechtes mit einer — ich betone! — gewissen absichtlichen Ausschließlichkeit wieder näher zu bringen, war der eigentliche Zweck dieser Betrachtung, und in diesem Sinne will sie auch ohne Vorliebe für verwandte oder entgegengesetzte Meinungen gelesen und beurteilt werden.

Die Grundlagen des Stils in der Musik von Karl Blessinger

Die Erweiterung des Gesichtskreises der Musikwissenschaft, der sich in der Abwendung von der einseitigen Musikphilologie und der Behandlung grundsätzlicher Fragen zeigt, ist nicht erst der jüngeren Generation der Vertreter dieser Wissenschaft zu verdanken; vielmehr haben bereits drei ihrer großen Senioren, Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann und Guido Adler in dieser Beziehung Anregungen gegeben, auf denen letzten Endes alle späteren Leistungen fußen. Die beiden erstgenannten können zudem das große Verdienst für sich in Anspruch nehmen, auch nach einer praktischen Verwertbarkeit ihrer Ergebnisse gestrebt zu haben, und wenn weder Kretzschmars Versuch der Begründung einer „Hermeneutik“ noch Riemanns analytische Prinzipien die erhofften Früchte getragen haben, so sind darum die Arbeiten dieser beiden Männer nicht vergeblich gewesen. Die Schwierigkeit, an der sie wie alle ihre Nachfolger gescheitert sind, besteht darin, daß es angesichts des äußerst komplizierten Wesens der Musik zunächst kaum möglich erscheint, eine allgemein gültige Grundlage derForschung zu finden. Dies aber ist auch den Urhebern späterer Arbeiten offenbar noch nicht gelungen, und auch heute noch ist der Satz Guido Adlers (in der Einleitung seines Buches „Der Stil in der Musik“) wahr, daß die Wissenschaft noch kaum einen Bruchteil der leitenden Prinzipien der Stilkunde kenne.

Vor mir liegen drei Arbeiten: Ernst Bücken und Paul Mies, „Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde“, Hans Mersmann, „Versuch einer Phänomenologie der Musik“ und Kathi Meyer „Zum Stilproblem in der Musik“, sämtlich in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, Jahrgang 5, Heft 4, 5 und 6 erschienen, aus denen der gegenwärtige Stand der Stilforschung klar ersichtlich ist und auf die ich hier auch wegen der ausführlichen Literaturnachweise mich beziehe. Bei aller Verschiedenheit der Ausgangspunkte zeigt sich ein Gemeinsames dieser Arbeiten darin, daß die nötige Klarstellung der Grundbegriffe und damit auch die Einheitlichkeit und Eindeutigkeit der Terminologie noch nicht in dem wünschenswerten Ausmaße erreicht ist. Bücken und Mies gehen an ihre Aufgabe von einem Gesichtspunkte aus heran, der — heute noch — zu speziell ist und auf philologische Detailarbeit hinführt, so daß zunächst über ein bloßes Referieren nicht wesentlich hinausgeschritten werden kann. Kathi Meyer gibt im Gegensatz dazu nur einen Ueberblick über die möglichen Methoden und berücksichtigt dabei eine heute sehr stark sich geltend machende Tendenz, die durch das Aufgreifen der *kunst*geschichtlichen Ergebnisse von Wölfflins Forschungen („Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“) durch die Musikwissenschaft hervorgerufen ist, die Tendenz, das musikalische Stilproblem im Zusammenhang mit dem allgemeinen Stilproblem zu behandeln. Dies aber scheint mir, trotzdem Mersmann von diesem Standpunkte aus sehr beachtenswerte Ergebnisse erzielt hat, so lange verfrüht zu sein, als die speziellen Lebens-

bedingungen der Musik noch nicht ausreichend erforscht sind. Hier aber muß in allererster Linie auf die akustischen Voraussetzungen zurückgegriffen werden, für die sich zwar in neuester Zeit wieder ein auffallend lebhaftes Interesse zeigt, obgleich nur ein verhältnismäßig geringer Bruchteil der dieses Gebiet behandelten Arbeiten wirklich positive Werte bringt[1], die aber merkwürdigerweise von der stilkundlichen Forschung bis jetzt, man möchte fast meinen mit Absicht, beinahe völlig ignoriert worden sind. Mit diesen akustischen Voraussetzungen hängen gewisse Probleme der Metrik, der allgemeinen Formenlehre, der „Intervallik“[2] und der Melodielehre aufs engste zusammen, deren Klärung jedoch angesichts des Fehlens ausreichender Dokumente aus älterer Zeit zum Teil sehr schwierig, ja vielleicht sogar auf exakte Weise überhaupt nicht möglich ist.

Auch die nachfolgenden Ausführungen können daher keine in sich geschlossene Darstellung der Grundlagen des musikalischen Stils bringen. Sie wollen nur Anregungen geben, Anregungen nicht bloß für die wissenschaftliche Forschung, sondern mehr noch für das praktische Verständnis. Sollte dabei auch auf die eine oder andere der schwebenden Tagesfragen ein neues Licht fallen, so wäre des Verfassers höchste Absicht erreicht.

II.

Der Ursprung der Musik liegt, sowohl im metaphysischem Sinne als auch für die exakte Beobachtung, im Irrationalen. Die Forschungen von Stumpf, Hornbostel usw. haben unzweifelhaft ergeben, daß die in der Musik primitiver Völker verwendeten Intervalle vorwiegend irrational, d. h. der genauen Bestimmung und Vorstellung unzugänglich sind. Das wichtigste unter den irrationalen Intervallen ist die sog. neutrale Terz, die für unsere Auffassung zwischen der kleinen und großen Terz liegt. Es ist dies dasselbe Intervall, das wir z. B. im Kuckucksruf vernehmen und das wir manchmal auch in nicht genügend geschulten Chören zu vernehmen Gelegenheit haben. Irrationale Tonwerte kommen aber auch gelegentlich bei Völkern mit hoher Kultur vor. So haben wir ein Recht, die Werte der 22stufigen indischen Skala als irrational zu bezeichnen. Wenn wir ferner beachten, daß die Entwicklung des Individuums in abgekürzter Form den Entwicklungsgang der ganzen Menschheit durchläuft (Parallelismus von Ontogenese und Phylogenese), dann werden wir uns nicht darüber wundern, daß wir auch in unserem Volke eine nicht geringe Anzahl musikalisch ungeschulter Menschen finden, die lediglich irrationale Intervalle singen können. Wenn es sich dabei um Leute handelt, die das Kindesalter bereits überschritten haben, dann ist ein Versuch, durch geeignete pädagogische Maßnahmen hierin eine Änderung zu erzielen, in den meisten Fällen aussichtslos, handelt es sich doch hier nicht etwa um musikalische Defekte, um „Unmusikalität“, sondern lediglich um eine von der üblichen grundsätzlich verschiedene Einstellung zur Musik.

Das Musizieren auf der Basis irrationaler Intervalle ist zunächst rein gefühlsmäßig, intuitiv. Sobald die Verstandestätigkeit erwacht, wird der Versuch gemacht, die Musik zu „rationalisieren“, d. h. für die einzelnen Intervalle auf Grund einfacher Proportionen eindeutige, exakte Bestimmungen zu finden. Damit aber wird die Musik der Gefühlssphäre völlig entrückt und eine reine Verstandesangelegenheit: dem ganzen Mittelalter bedeutet musica offiziell nicht praktische Musik, sondern spekulative Musiktheorie. Es ergibt sich jedoch, daß eine restlose Rationalisierung nicht möglich ist und daß alle Versuche einer Rationalisierung in die unergründlichen Tiefen mystischer Zahlensymbolik führen. Es ist nicht zufällig, daß die Heimat dieser Zahlensymbolik in den Ländern zu suchen ist, in denen gegen Anfang unserer Zeitrechnung die magische Kultur erstand. Die Übertragung des Systems nach Europa knüpft sich an den Namen des Pythagoras. Die neuere Zeit hat sich nur zu sehr daran gewöhnt, die pythagoreische Methode der Tonbestimmung mit einem Achselzucken abzutun, sie als unzulänglich zu betrachten nur deshalb, weil die mit ihrer Hilfe gewonnene Terz eine Dissonanz ist. Aber man übersieht dabei, daß das pythagoreische System ein wundervoll in sich geschlossener Bau ist, daß es überhaupt die einzige Möglichkeit ist, das *melodische* Element der Musik zu rationalisieren. Gewiß sind seine Voraussetzungen, die darin bestehen, daß nur Proportionen brauchbar sind, in welchen die beiden ersten Primzahlen 2 und 3 nebst ihren Potenzen vorkommen, und daß Konsonanzen nur durch Werte mit den beiden ersten Potenzen von 2 und der ersten Potenz von 3 gebildet werden können, nicht exakt beweisbar. Aber die Praxis der melodischen Systeme zeigt, daß gerade in dieser engen Umgrenzung der Voraussetzungen ein nicht zu unterschätzender Vorzug liegt, der sich in dem einheitlichen Bau der diatonischen Skala und in der Eindeutigkeit der darüber hinaus etwa noch benötigten chromatischen Töne kundgibt. Daß dabei der Quintenzirkel nicht vollkommen geschlossen ist, ist praktisch vollständig belanglos. Die Werte der pythagoreischen Tonleiter sind (vergl. Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen, 3. Aufl., S. 417):

c	d	e	f	g	a	h	c′
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{243}{128}$	2

Sie ergeben für die Stufenschritte nur zwei Werte, den Ganzton $\frac{9}{8}$ und das „Limma“ (Restintervall von reiner

[1] Max Weber, „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“, München 1921, und Walter Harburger „Die Metalogik“, München 1919, sind hier in erster Linie zu nennen.

[2] Vgl. Kurt Mey, „Musik als tönende Weltidee“, Bd. I, Leipzig 1901.

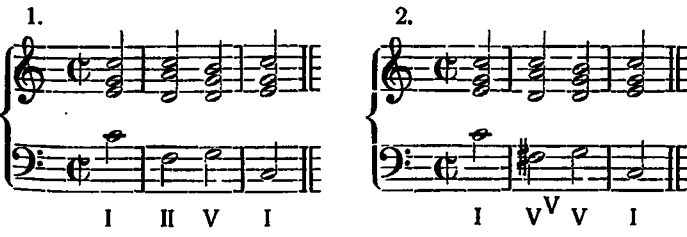
Quart und großer Terz) $\frac{3}{2}\frac{5}{4}\frac{6}{5}$. Sämtliche Quinten (mit Ausnahme der verminderten Quint h—f) sind effektiv rein.

Die Hereinziehung der dritten Primzahl 5 ergibt die sog. natürliche Terzbestimmung $\frac{5}{4}$ und $\frac{6}{5}$ und damit die Möglichkeit des konsonierenden *Akkordes*, der *Harmonie*. Die Antike hat die natürliche Terz gekannt, aber mit Absicht ignoriert. Das Mittelalter erkennt sie spät und zögernd an als erste offizielle Konzession an die in der Musik immer stärker sich geltend machenden volkstümlichen Regungen. Ist nun auch die natürliche große und kleine Terz durchaus den rationalen Intervallen zuzurechnen, so bedeutet doch ihre Einführung tatsächlich den Anfang einer Rückwendung der Musik zum Irrationalen.

Die Werte der „natürlichen" Durtonleiter sind:

c	d	e	f	g	a	h	c'
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2

Dabei ergeben sich drei verschiedene Stufenschritte: große Ganztöne $\frac{9}{8}$ von c zu d, von f zu g, von a zu h, kleine Ganztöne $\frac{10}{9}$ von d zu e und von g zu a, Halbtöne $\frac{16}{15}$ von e zu f und von h zu c. Die Proportionen sind einfacher und damit dem naiven Empfinden verständlicher; andererseits ist der sog. natürliche Halbtonschritt im Vergleich mit dem pythagoreischen Limma farblos, ferner ist die Quinte d—a (II—VI) gegenüber der reinen Quint um ein syntonisches Komma zu klein. Da außerdem alle chromatischen Zwischentöne durch die verschiedensten Folgen von Quint- und Terzschritten aus dem Grundton abgeleitet werden können (vergl. in Riemanns Lexikon die Tabelle unter „Tonbestimmung"), so ergibt sich eine verwirrende Vielheit von Tönen, die schon in den einfachsten Zusammenhängen fühlbar wird. Wenn ich z. B. von C dur nach G dur moduliere, so ändert sich nicht nur das f in fis, sondern es wird auch die „schwache" Quint[1] von d, a = $\frac{5}{3}$, zur reinen Quint ($\frac{27}{16}$). Diese Änderung tritt sogar innerhalb der Tonart ein, sobald die Wechseldominante eingeführt wird. Man singe z. B. beim Spielen der beiden folgenden Kadenzen die Altstimme mit und vergleiche die beiden Werte von a':



Aus dieser Vielheit der Werte aber ergibt sich als unmittelbare Folge die Notwendigkeit der Einführung der Temperatur, die Notwendigkeit, die verschiedenen rationalen Werte eines und desselben Tones durch einen irrationalen Mittelwert zu ersetzen.

[1] Den Ausdruck übernehme ich von Hans Schümann, „Monozentrik" (Stuttgart, Grüninger).

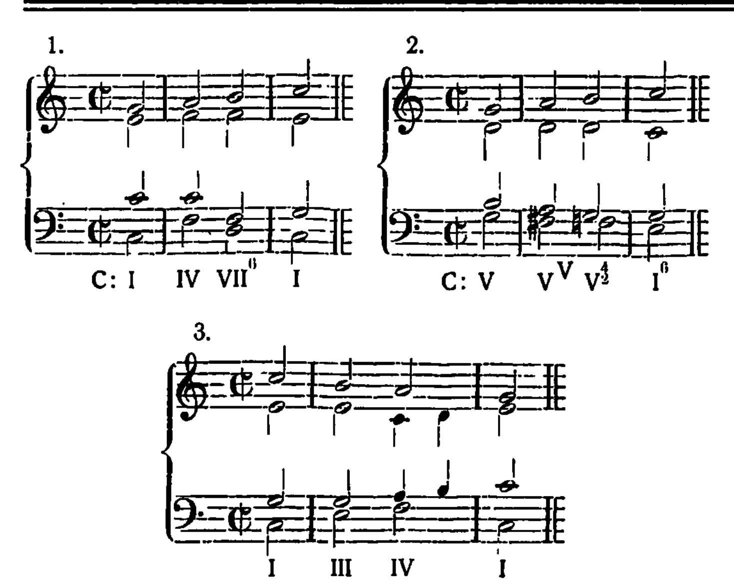
Nun ist aber das melodisch-kunstmäßige pythagoreische System durch die Einführung der irgendwie aus volkstümlichen Quellen kommenden harmonischen Terz nicht mit einem Schlage verdrängt worden; die beiden Systeme haben sich vielmehr allmählich gegenseitig durchdrungen und schließlich, wenn auch unter starkem Vordringen des harmonischen Prinzips, geradezu amalgamiert. Die verschiedenen Arten der Polyphonie, die im Laufe der Entwicklung aufgetreten sind, stellen sich dar als verschiedene Kompromißformen der beiden Prinzipien. Die Stilforschung müßte somit die Untersuchung, welche Art der Tonbestimmung in den einzelnen Epochen bezw. bei den einzelnen Meistern (natürlich mehr oder weniger unbewußt) maßgebend war, in den Kreis ihrer Forschung einbeziehen. Da wir jedoch auf äußere Kriterien, auf theoretische Schriften usw. uns so gut wie gar nicht stützen können, auch da, wo solche zufällig vorhanden sind — es wird z. B. niemand im Ernst die Methode der „Kanonik", mit der Mattheson seinen „Vollkommenen Kapellmeister" eröffnet, als grundsätzlich maßgebend für die praktische Einstellung der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts ansehen wollen —, liegt unsere Aufgabe darin, aus der inneren Beschaffenheit der Werke feste Anhaltspunkte für die Beurteilung zu gewinnen, wobei zunächst eine gewisse Skepsis bezüglich der restlosen Lösbarkeit des Problems durchaus am Platze ist.

III.

Die ältesten Formen der kunstmäßigen Mehrstimmigkeit fußen, wie aus den für den dreistimmigen Discantus geltenden Regeln sich einleuchtend ergibt, noch restlos auf dem melodischen Prinzip. Das harmonische Element macht sich praktisch zuerst in den Klauseln, und zwar anfänglich lediglich im Schlußakkord, geltend. Daraus ergibt sich, daß zunächst nicht die ganze Skala, sondern nur ihre harmonisch wichtigsten Stufen[1] I—V die natürliche Tonbestimmung annehmen. Der melodische Durchgang von der Quint zur Oktave ist auf Grund der harmonischen Tonbestimmung an sich kaum denkbar. Das subsemitonium modi führt nach wie vor im pythagoreischen Halbtonschritt zum Grundton, woraus sich die pythagoreische Bestimmung der sechsten Stufe von selbst ergibt; denn wäre die sechste Stufe trotzdem harmonisch bestimmt, so ergäbe sich für den Schritt VI—VII noch um ein syntonisches Komma mehr als ein großer Ganztonschritt, also ein fast übermäßiges, absolut unsangliches Intervall.

Zur Erläuterung des Tatbestandes möge der Leser in den folgenden drei Beispielen die Oberstimme singen und die bei den Tönen a' und h' unwillkürlich genommenen Werte miteinander vergleichen.

[1] Die Anwendung moderner Begriffe auch auf Erscheinungen der älteren Zeit brauche ich wohl nicht besonders zu rechtfertigen; sie ergibt sich aus der Art der Untersuchung von selbst.



Im ersten Beispiel hat das h′, als einem dissonanten Akkord angehörender und somit harmonisch nicht gebundener Ton, eine äußerst starke Leittonspannung, die so sehr drängend wirkt, daß das an sich harmonisch gebundene a′ nachgezogen und zur pythagoreischen Terz von f erhöht wird. Im zweiten Beispiel ist das a′ (vergl. Beispiel 2 unter II) an sich schon pythagoreische Terz von f, das h′ aber, als Terz von g, kann (aber muß nicht) seinen „natürlichen" Wert behalten. In Beispiel 3 haben die Töne des Soprans alle den sog. natürlichen Wert; wird das Beispiel aber vierstimmig gesungen, so wird — entgegen dem Notenbilde — eine merkliche Dissonanz zwischen Sopran und Tenor eintreten, da für die Tenorstimme der Tatbestand des Beispiels 1 gilt. Daraus ergeben sich nachstehende Folgerungen.

1. *Wir haben das Recht, wie in Moll, so auch in Dur, eine melodische und eine harmonische Tonleiter zu unterscheiden. Die abwärtsgehende melodische Durtonleiter ist mit der harmonischen Skala identisch; in der aufwärtsgehenden melodischen Tonleiter sind die Stufen VI u. VII pythagoreisch bestimmt.*

2. *Der Leitton ist aus dem pythagoreisch bestimmten subsemitonium modi entstanden. Er kann* (vergl. oben Beispiel 1 und 2) *verschiedene Werte annehmen*[1]. *Die stilistische und individuelle Verschiedenheit der Schärfe des Leittonempfindens führt zu dem Schluß, daß der Leitton mit dem subsemitonium nicht identisch ist, daß sein Wert infolgedessen oft als irrational angesehen werden kann. Mit der Aufstellung des Leittonprinzips ist der erste Schritt zur zweiten irrationalen Epoche der Musik eingeleitet.*

3. *Im polyphonen Stil treten unter Umständen zwei verschiedene Werte für einen Ton gleichzeitig auf. Die daraus sich ergebenden „zufälligen Dissonanzen" bilden den Hauptreiz des echten polyphonen Stils.*

Das Neben- und Gegeneinanderwirken der beiden Prinzipien ist im polyphonen Stil auf mancherlei Art möglich. Hier müßten noch eingehende Spezialuntersuchungen vorgenommen werden. Damit, daß der Schlußakkord die natürliche Terz annimmt, ist noch nicht gesagt, daß die Terz der Tonika durchgehends die harmonische Bestimmung verlangt. Inwieweit dies doch der Fall ist, müßte etwa aus den Volksliedmelodien, die den niederländischen Messen als cantus firmus zugrunde liegen, erschlossen werden. Wenn nun in der Folge das harmonische Prinzip mehr und mehr durchdringt, so daß Anfänge des schlicht harmonischen Satzes sich zeigen, so ist es ein nicht seltener Fall, daß die führende Stimme in pythagoreischen Intervallen geführt ist, deren Werten die Begleitstimmen in harmonischen Proportionen angepaßt werden. Darauf beruht die eigenartige Wirkung der kirchentonartlichen Harmoniefolgen, über die an den metrischen Kompositionen horazischer Oden wichtige Aufschlüsse zu gewinnen sind. Ganz besonders bedeutsam sind aber in dieser Hinsicht die Melodien des protestantischen Chorals, die sich von diesem Prinzip offenbar allmählich emanzipieren und das pythagoreische System im 17. Jahrhundert, der Blütezeit der Choralkomposition, bis auf gewisse Reste abgestoßen haben, wenngleich bereits einige Hauptmelodien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts („Ein feste Burg", „Vom Himmel hoch") die spätere Art vorausnehmen.

Eine eindeutige Klassifizierung der zu untersuchenden Melodien wird freilich in vielen Fällen nicht möglich sein, da die melodisch wichtigsten Intervalle, Sekund, Terz, Quart und Quint, oft genug in doppeltem Sinne aufgefaßt werden können. In vielen Fällen werden sich durch Zugrundelegung der oben definierten melodischen Tonleiter befriedigende Resultate erzielen lassen; unbedingte Voraussetzung aber für ein gedeihliches Arbeiten ist ein lebendiges Einfühlungsvermögen und eine gründliche Schulung der Tonvorstellung. Zwei negative Kriterien kommen allerdings hinzu: wiederholt auftretende akkordliche Motivbildung ist stets ein Zeichen dafür, daß eine harmonische Basis anzunehmen ist, und dasselbe ist der Fall, wo melodische Sexten-, Septimen- und Oktavschritte, ferner übermäßige und verminderte Intervallschritte auftreten. Eine genaue Kenntnis der mittelalterlichen Lehren über die Verwendung der einzelnen Intervalle ist allerdings eine unbedingte Voraussetzung[1].

(Fortsetzung folgt.)

[1] Daß der Leitton in der bekannten Schlußformel der alten Polyphonie



pythagoreisch bestimmt ist, unterliegt für mich gar keinem Zweifel, zumal dadurch die Dominantspannung wesentlich verstärkt wird.

[1] Vgl. hierüber die einschlägigen Kapitel in Riemanns „Geschichte der Musiktheorie".

Hans Pfitzners Kammermusik von Erwin Kroll (München)[1]

Wenn ein Kulturkritiker vom Range Oswald Spenglers behauptet, in der klassischen Kammermusik erreiche die abendländische Kunst überhaupt ihren Gipfel, so ist dies zwar eine jener Wahrheiten, die erst cum grano salis genossen ihre ganze Bedeutung enthüllen, tatsächlich aber läßt sich — trotz Brahms und Reger — der allmähliche Niedergang dieser Gattung im 19. Jahrhundert ebensowenig verkennen, wie ihr Wiederaufblühen in der sich von der Romantik lösenden Gegenwart. Durch die romantische Expansion des Gefühls wurde alles Klangliche, so sehr es auch formal bedingt sein konnte, in die Nähe anderer Gefühlsträger, z. B. des Wortes und Dramas gerückt. Dabei ist auch die reine Instrumentalmusik weniger absolut gestaltet als vielmehr programmatischen Tendenzen dienstbar. Erkennt man in Pfitzners musikalischem Schaffen den vorherrschenden Zug zum Absolut-Musikalischen, das Bestreben, das Klangliche mehr als Endzweck, denn als Mittler des Gefühls zu verwenden, so wird nicht nur seine liebevolle Hinneigung zur Kammermusik, dieser idealsten Provinz absoluten Tonschaffens, sondern auch seine Scheu vor der Symphonie verständlich. Gerade hier ist nämlich die Gefahr, den nach und nach abgenutzten Klangsymbolen der Ausdrucksmusik zu verfallen, besonders groß.

Billigerweise wird man das Anfang 1888 entstandene Scherzo (in c moll) für kleines Orchester nicht als Beleg eines solchen absolut musikalischen Stils ansprechen. Vielmehr segelt dieses Konservatoristenstück, obwohl es durchaus keine Schülerarbeit im landläufigen Sinne, sondern formenglatt und abgerundet ist, noch ganz im Fahrwasser einer freundlichen Nachromantik Mendelssohn-Schumannscher Provenienz. Doch schon in der bald darauf entstandenen *Violoncellsonate* (fis moll), einem Op. 1 von köstlichem Jugendüberschwang, ist die Sonatenform wirklich *erlebt* und nicht nur irgendwie erfüllt. Zwar weist das Heinesche Motto („das Lied soll schauern und beben") deutlich auf die Sphäre Schumannesker Schwärmerei zurück, wie wir sie etwa von der herrlichen fis moll-Klaviersonate des älteren Meisters her kennen. Aber bereits die Art, wie Pfitzner im ersten Satze aus der weitgespannten Melodie des Kopfthemas das zweite Thema herausholt, wie er ein drittes organisch anfügt und nun mit dieser Dreiheit Durchführung und Reprise folgerichtig vor uns erstehen läßt, das erinnert eher an die lebensvolle und naturnotwendige Architektonik eines Beethoven und Brahms. Die Höhe *dieses* wie aus *einem* Guß geschöpften Satzes hat der Komponist dann nicht wieder erreicht, weder in dem gemütvollen, sanglichen Adagio und dem elfenhaft huschenden Scherzo, noch auch in dem von kräftigem Humor erfüllten Schlußsatz. Doch zeugt auch hier überall die Verzahnung und Inbezugsetzung der einzelnen Teile von seinem stets wachen Formensinn. Bezeichnend für den Charakter seiner Tonsprache und die Feinheit seines kammermusikalischen Empfindens ist, daß Wagnersche Einflüsse völlig fehlen. Dagegen spürt man die Nähe Schumanns und Mendelssohns, auch Weber meldet sich in einem Seitenthema des vierten Satzes. In solcher Nachbarschaft bewegt sich Pfitzner aber durchaus als Eigener. Sein Opus 1 bedarf keiner Nachsicht, es spricht für sich und bedeutet eine wirkliche Bereicherung der spärlichen Sonatenliteratur für das Violoncell.

Das der Mainzer Zeit angehörende *Trio* in F dur für Klavier, Violine und Violoncell ist der *unmittelbaren* Nachwirkung romantischer Vorgänger fast ganz entrückt, dafür zeigt es das *Persönlich-Romantische* des Nachfolgers in schönstem Lichte. Hier offenbart sich, daß Pfitzner nicht als „auch" Kammermusik schaffender Opernkomponist bezeichnet werden darf, sondern daß diese Musik genau *so notwendig* seinem Innern entquillt wie seine Lieder, wie seine Opern, daß ihre Form, durch die Natur seiner Einfälle und ihren organischen Zwang bedingt, hier nicht anders als *kammermusikalisch* sein konnte. Und wenn er bis jetzt nur je *ein* Werk der verschiedenen kammermusikalischen Gattungen herausstellte, *eine* Violin- und Cellosonate, *ein* Trio, Quartett und Quintett, so müssen wir vermuten, daß all diese Formen ihm nicht Schemen, sondern Gestalt gewordene Erlebnisse sind, deren Wiederkunft er nicht erzwingt, sondern von der Gnade einer glücklichen Stunde abhängen läßt. Was dem Trio den Vorrang vor andern kammermusikalischen Werken Pfitzners gibt, das ist der Eindruck des *Zwingenden*, den es — von der ersten bis zur letzten Note — macht. Dieser Eindruck ist hier, so könnte man, scheinbar *gegen* den Theoretiker Pfitzner, sagen, durch die „Konzeptionsidee des Ganzen" bedingt. Sie manifestiert sich in den ersten entscheidenden Einfällen, sie gewährleistet den motivischen Zusammenschluß aller Teile, die Logik des musikalischen Werdens und das Gleichgewicht der einzelnen Sätze. Und was das Bedeutsame ist, alle diese Vorzüge einer innern Form sind nicht erkämpft, sondern im ersten jugendlichen Ansturm mühelos, gleichsam spielend erworben. Das ganze Formgefüge der Sätze bildet sich aus der Sphäre des jeweiligen Ureinfalls heraus, und sie sind unter sich wieder mehr oder weniger motivisch verwandt. Das zeigt sich nicht nur in dem steten Wiederauftauchen des Seitenthemas des ersten Satzes, sondern auch der Empfindungsablauf im Großen regelt sich nach inneren Gesetzen, sozusagen nach einem inneren Kontrapunkt. Den Ecksätzen mit ihrer dramatischen Haltung, ihrem schicksalhaft bedingten Ton gesellen sich als ausgleichende Gebilde Adagio

[1] Nach einer demnächst im Drei Masken Verlag (München) erscheinenden Pfitzner-Monographie des Verfassers.

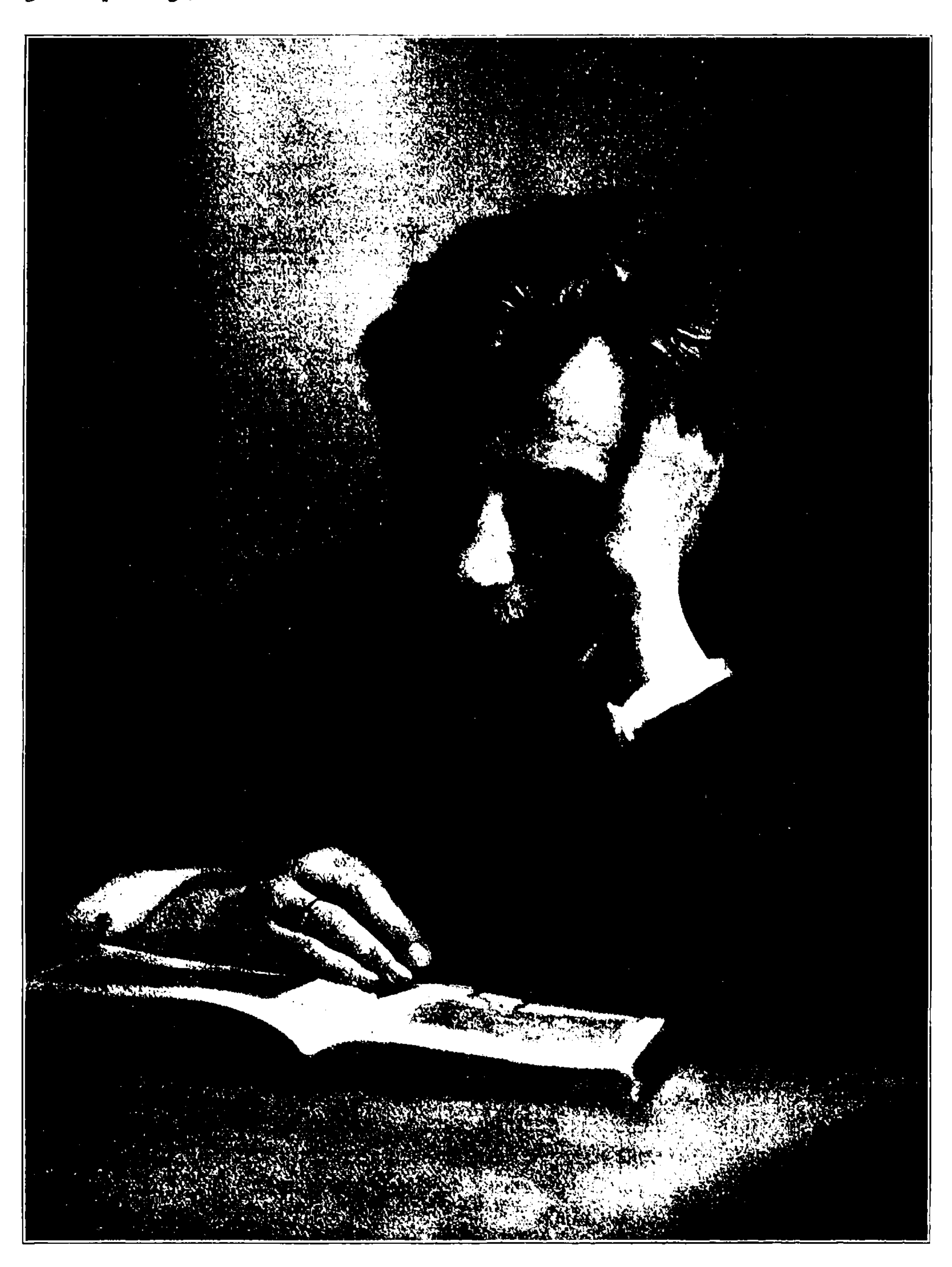
und Scherzo, in denen abgeklärte Ruhe und spielerisches Behagen walten. Der sonatenmäßig durchgeführte Kopfsatz zeugt in seinem von einem feurigen Rhythmus getragenen dramatischen Ablauf wohl von einer mit allen satztechnischen Künsten gerüsteten Phantasie, aber diese Künste sind nicht Selbstzweck, sondern „eingefallenes" Ausdrucksstreben. Der folgende langsame Satz ist von einer für einen Jugendlichen erstaunlichen Innerlichkeit. Nicht mit Unrecht hat ein Kenner vom Range Rudolf Louis' von ihm behauptet, seine Empfindungstiefe suche „in der Musik aller Zeiten ihresgleichen". Zwei sich wiederholende und steigernde Empfindungskomplexe beherrschen ihn, die man mit den für Pfitzners Schaffen überhaupt bedeutsamen Worten „sinnend" und „singend" bezeichnen kann. Eines Schubert würdig ist dabei die jeweils an zweiter Stelle auftretende Gesangsweise. Im Scherzo meldet sich der kapriziöse, spielerische Romantiker und, wie billig, entfernt er sich im Motivischen hier am weitesten von den Ureinfällen des Werkes. Er improvisiert gleichsam ein rondeskes Spiel, wobei es ihm eine in allen möglichen Gestalten auftauchende Weise sichtlich angetan hat. Die Grazie, der Humor und chevalereske Sinn dieses Satzes bildet den notwendigen Gegensatz zu der ganz und gar in sich versenkten Art des vorangehenden. Er führt folgerichtig zu dem Schlußsatz, wo wieder der dramatische Impuls des Anfangs waltet. Die letzten Sätze sind von jeher eine schwache Seite der Romantiker gewesen, und auch Pfitzner hat zuweilen in ihnen nicht sein Bestes gegeben. Hier aber ist das Niveau der vorangehenden nicht nur erreicht, sondern vielleicht sogar überschritten. Zwei Themen treten entscheidend hervor, ein führendes männliches, das sich schon im ersten Takte der ausgedehnten Einleitung ankündigt und hier auch weiterhin zu spüren ist, und ein zweites gesangliches weibliches. Das erste erlebt eine regelrechte Durchführung, das zweite eine Wiederkehr in einer anderen Tonart. Überdies spielt aber eine aus dem männlichen Thema gewonnene Bildung eine große Rolle, sowohl als fugierte Einleitung, als auch späterhin, wo sie, im fff erscheinend, auf einem Höhepunkt der Entwicklung des ersten Themas eintritt. Dort, wo dieses sich zu einem triumphalen F dur durchgerungen hat, meldet sich noch einmal jenes freundliche Seitenthema aus dem ersten Satz, bis dann das erste Thema des letzten Satzes in f moll anstürmt und so das Feld behauptet. Diesen Schluß in Moll, nachdem die musikalische Entwicklung zuletzt nach Dur neigte, durch ein Hineinspielen poetischer Momente zu deuten, wäre durchaus verfehlt. Vielmehr ergibt sich auch hier die Form rein musikalisch aus dem Einfall; durch dieses stete Hineinziehen des Formalen in die intuitive Sphäre des Einfalls scheidet sich Pfitzner endgültig von der früheren Romantik, wo die jeweiligen Inhalte als solche überwiegen. Seine Musik ruht in sich, ist nur möglich als organische Entwicklung innerhalb der Form. So ist er dem Gegenständlichen seiner Kunst nach wohl Romantiker, seinem innersten Schaffensprinzipe nach aber als Klassiker anzusprechen. Freilich ist seit Beethoven der Schwerpunkt vom Ausdrucksmäßigen, das die Romantiker ergriff, zum *Formorganischen* gerückt, so daß, ganz abgesehen vom Format der Persönlichkeiten und dem Wandel der Zeiten, aus einer Pfitznerschen Sonate doch anderes spricht als aus einer klassischen. In Zusammenhang mit dieser Schwerpunktsänderung steht die starke Hervorkehrung des Linearen bei Pfitzner. Hiermit greift er dem Expressionismus vor, der ja nach ganz neuen formorganischen Möglichkeiten des Klanges strebt.

Können wir also mit Fug und Recht das Klaviertrio als das Zeichen einer kühnen und großen Intuition betrachten, so ist diese Einheit in dem der Berliner Zeit angehörenden *Streichquartett* (D dur) zwar nicht in so hohem Maße vorhanden, dafür stellt dieses aber in Einzelheiten einen noch reineren Ausdruck des Pfitznerschen Eigenwesens dar. Forscht man nach den inhaltlichen Qualitäten dieses Werkes, so grenzen sich zunächst die Charaktere der einzelnen Sätze mit unzweideutiger Klarheit von einander ab; denn über die erhabene Melancholie des ersten, den skurrilen Humor des zweiten, die schmerzhafte Gespanntheit des langsamen und die erlösende Grazie des Schlußsatzes können Zweifel nicht aufkommen, sie heben sich mit jener plastischen, gleichsam holzschnittartigen Deutlichkeit von einander ab, die zum Wesen Pfitznerscher Kunst überhaupt gehört und aus einem Streben nach gewissermaßen szenischer (beileibe nicht theatralischer) Abgrenzung entspringt. Louis' Äußerung, daß Pfitzners Kammermusik in nuce den ganzen Wesensausdruck des Komponisten in sich trage, trifft freilich weniger für das Quartett als Kunstwerk im Sinne einer intuitiven Einheit, denn für das innerhalb seiner einzelnen Satzgrenzen sich gesondert aussprechende musikalische Leben zu. So ist der Kopfsatz der am meisten innerlich geschaute und in seiner einfallsmäßigen Gestaltung einer der intuitivsten Sätze des Meisters überhaupt. Durch die horizontale Art seiner Stimmführung nähert er sich formal dem Quartettstil des letzten Beethoven, wobei seine Inhalte (vor allem die unter Tränen lächelnde Frage des dritten Themas) ganz in romantisches Zwielicht führen. Haben wir uns hier schon stark der Sphäre des Palestrina genähert, so führt uns der folgende Satz mit kräftigem Ruck zurück zu einer von Spielseligkeit und akkordischem Wesen erfüllten Welt.

Das ist ein Wechsel, der für den romantischen Charakter des Schöpfers spricht, innerhalb des Werkes aber nach Ausgleich strebt oder durch irgend welche übergeordnete Werte bedingt sein müßte. Auch der langsame dritte Satz bringt diesen Ausgleich nicht eigentlich, obwohl er sich dem transzendenten Charakter des ersten

nähert. Mit seiner kühnen Kontrapunktik seiner kunstvollen und doch so unabsichtlichen und organischen Arbeit ist er ein Meisterstück. Aber wenn ihm das Rondo in heiterem Reigentempo folgt, erleben wir im Grunde jenen Übergang aus der transzendenten Sphäre in eine diesseitige Welt harmloser Musizierfreudigkeit noch einmal. Wohl spüren wir so die gemeinsame schöpferische Grundlage der vier Sätze, aber ihr eigner Zusammenhang (im Sinne irgend einer Entwicklung) geht uns verloren.

Erst Pfitzners großes *Quintett* in C dur (für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncell) läßt uns wieder einen solchen Zusammenhang erleben; zugleich zeigt es den Instrumentalkomponisten auf der Höhe seines Könnens. Im Trio hatte er in romantischem Jugendüberschwang mit erstem Ansturm ein meisterliches, durch und durch intuitiv geformtes, einheitliches Werk herausgestellt. Das Quartett brachte eine Vertiefung nach der Seite des linearen Stils und zugleich im einzelnen eine noch gedrungenere Plastik der persönlichen Form. So konnte nun nach zwölf Jahren auf reicherer instrumentaler Basis ein Werk erstehen, in dem wie im Trio intuitive Einheit lebt und das, großzügiger und umfassender in der An-



Hans Pfitzner.

lage, die im Quartett gewonnene Freiheit der persönlichen Gestaltung (namentlich nach der Richtung des Linearen hin) voll zur Geltung bringt. Man sagt kaum zu viel, wenn man Pfitzners Quintett als eines der bedeutendsten Kammermusikwerke des letzten Menschenalters bezeichnet. Denn hier ist romantische Eindringlichkeit und formorganisches Leben (im Sinne der Klassiker) zu einem derart glücklichen Ausgleich gelangt, daß das ganze Werk wie *einer* Eingebung entsprungen vor uns steht, wobei alle seine fein verästelten formalen Beziehungen, die Kunst des Aufbaus, das Gleichgewicht der Teile, die Verknüpfung der Motive, die Meisterschaft der kontrapunktischen Verarbeitung — überhaupt nicht zum Bewußtsein kommen, sondern als selbstverständlich zum Gesamteindruck mithelfen. Liegt auch der Schwerpunkt des Werkes schon im ersten Satze, dessen zügige, breit ausladende Entwicklung auf den Charakter episch-symphonischen Werdens gestellt ist, so bringt doch noch der langsame dritte Satz eine bedeutsame Bereicherung des musikalischen Geschehens. Was dazwischen und danach kommt, ist graziöses Intermezzo und Epilog und gibt dem Ganzen die Kontraste und die erforderliche Abrundung. Der Kopfsatz folgt der Sonatenform, bestreitet aber im Grunde seinen ganzen Entwicklungsverlauf aus dem ersten Thema. Über die Weisheit seiner Anlage, die Kunst seiner Durchführung, über die restlose Ausschöpfung seiner im Einfall schlummernden formorganischen Möglichkeiten kann es nur eine Stimme des Lobes geben. Pfitzner hat keinen zweiten Satz geschrieben, der so sieghaft in seiner Entwicklung ist, so bejahend in den Tag hineinschreitet, dessen leidenschaftliches Melos bis an den triumphalen Schluß hin so hemmungslos durch alle Stimmen fließt. — Noch im Quartett konnte man den Wechsel nach dem ersten und dritten Satz als Riß empfinden, um so mehr, als sich dort lineares und vertikales Musizieren von einander schied. Hier, wo er sich an den selben Stellen wiederholt, bleibt die Einheit des Werkes unangetastet. Nach dem aufwühlenden Erlebnis des ersten Satzes sind uns die Kräuselungen des als „Intermezzo" bezeichneten zweiten ebenso willkommen, wie der rüstige befreiende Abgesang des Schlußsatzes nach der schmerzvollen Klage des Adagios. Im Intermezzo herrscht ein „mit ruhiger Grazie" sich vorstellendes Kopfthema. Dieses umkleidet sich, während die musikalische Entwicklung in die dreiteilige Liedform gebettet wird, mit allerlei bizarren Schnörkeln und huschenden Arabesken und erscheint im Mittelteil in gänzlich veränderter Gestalt. Die frei durchgeführte Wiederholung des Anfangs entbehrt nicht einiger leidenschaftlicher Ausbrüche; aber sonst bleibt der Satz durchaus Emanation des „spielerischen" Pfitzner und hält sich in den Grenzen eines eigenbrödlerischen Launenspiels, das durch die hier stark hervorgekehrte lineare Setzweise einen fast überspitzt persönlichen Charakter erhält. Das folgende Adagio führt zurück zu den Gründen innerlichster Seelenkunst. Es ist erfüllt von einem verklärten, gleichsam freischwebenden Gesange, wie er nur aus den Tiefen eines gottbegnadeten Künstlergemüts quellen kann. Zweimal werden die Rhythmen fester, und diese Teile muten mit ihrer erhabenen Melancholie wie ein Trauermarsch an. Auch hier waltet bei aller scheinbaren Freiheit eine Harmonie des Gefüges, die nicht nur die Frucht eines eminenten Formtalentes, sondern auch intuitiv erschaut ist, so daß es unbestimmt bleibt, wo der „Einfall" aufhört, wo die Facharbeit anfängt. — Es ist, als ob Pfitzner sich gewaltsam losreißen müßte von der ihn erfüllenden tragischen Spannung. Mit einem Empfindungsumschwung, der eines Kreisler würdig wäre, gleitet er zurück ins Diesseits, um munter, mit rüstigem Wanderschritt hinaus zu ziehen in die Welt. In diesem Sinne ist der vierte Satz Epilog nicht nur des Adagios, sondern auch Abgesang des ganzen Werkes. In knapper, frei durchgeführter Sonatenform gestaltet, wird er zumeist von seinem schlendernden Kopfthema beherrscht, wendet aber kurz vor dem ruhig verklingenden Schlusse noch einen nachdenklichen Blick auf den Anfang des Werkes zurück. Die dabei erscheinende Phrase steht in der gleichen elegischen Fassung bereits am Ende des ersten Satzes, kurz bevor das Hauptthema dort mit vollem Pompe zum Schlusse führt. Zuerst tritt sie als Kontrapunkt auf, wenn das Klavier den zweiten Teil des Hauptthemas bringt; sie erweist sich auch späterhin für lange Strecken als erregende Substanz. Aus dem zweiten Teile ihrer Umkehrung hat sich vielleicht das Hauptthema des zweiten Satzes entwickelt, und im vierten Satz fügt sie sich nicht nur sofort ans Hauptthema, sondern erscheint auch, rhythmisch verändert, im ersten Seitenthema. Übrigens beruhen auch die Anfangsthemen des zweiten und dritten Satzes, zwischen deren Gefühlsausdruck Welten liegen, auf der gleichen rhythmischen Folge. Fügt man noch hinzu, daß das Anfangsthema des vierten Satzes, so neu es anmutet, im Keime schon im Adagio erscheint, so dürfte die formale Einheit des ganzen Werkes genug belegt sein. (Daß es durchaus möglich, obschon reichlich müßig wäre, das Motivgefüge des Werkes auf *eine* Urzelle zurückzuführen, sei nebenbei bemerkt.) Wichtiger ist die Feststellung, daß diese Einheit nur die Kehrseite eines inhaltlichen intuitiven Zusammenhanges ist. Und diese Harmonie zwischen Inhalt und Form verleiht dem Quintett eine wahrhaft klassische Größe und stempelt es zu Pfitzners bedeutendstem Kammermusikwerk.

Daß die *Violinsonate* in e moll in der Nachbarschaft des „Palestrina" entstanden ist, erkennt man nicht nur aus einem verwandten elegischen Grundton, sondern auch aus der Herbheit mancher linearer Führungen und vielleicht auch aus einem gewissen asketischen und psalmodierenden Zug des Melos (z. B. in der As dur-Episode

des ersten und an manchen Stellen des zweiten Satzes). Auch hier liegt der Schwerpunkt im Kopfsatze. Er ist von jener edlen Melancholie erfüllt, die uns schon aus dem ersten Satze des Quartetts entgegentönt, nur daß in der Sonate die Spannungen weiter, die durchmessenen Empfindungen verschiedenartiger sind. Das erste Thema läßt schon in seiner Urgestalt die kommende Entwicklung ahnen. Sein erster, ansteigender Teil führt zu leidenschaftlichen Ausbrüchen, der zweite, absteigende verklingt wehmütig in der Coda des Satzes. Wundervoll natürlich wächst auch hier das zweite Thema aus dem Zusammenhang hervor, ohne übrigens eine wesentliche Rolle in der Entwicklung zu spielen. Vielmehr hat Pfitzner diese in der Durchführung durch eine neues (oder doch neu anmutendes) thematisches Material verarbeitende As dur-Episode unterbrochen, deren Einführung und Verabschiedung wieder ein Meisterstück seiner organisch arbeitenden Phantasie ist. Bei aller Plastik seiner melodischen Bildungen und trotz gelegentlicher leidenschaftlicher Erhebungen ist dieser erste Satz doch vorwiegend auf lyrisches Erleben eingestellt. Dieses steigert sich in dem folgenden knappen Adagio zum Ausdrucke einer Pathetik, die nicht nur rhetorisch überzeugt, sondern auch den inneren Zusammenhang mit dem Vorangegangenen bewahrt. Wie im Quartett und Quintett setzt auch hier der Schlußsatz trotz motivischer Vorbereitung überraschend ein, ein brillantes, wirkungssicheres Rondo, das gar nicht zum Vorangegangenen passen will. Der Widerspruch wird hier (wie im Quartett) innerhalb der Sphäre des Werkes nicht gelöst, aber er geht unter in der Einheit der Persönlichkeit des Schöpfers, für den er romantisches Gesetz ist. Pfitzner hat auch sonst, z. B. innerhalb seines Liedschaffens, einen ähnlichen Typus gepflegt. (Man vergleiche daraufhin etwa Op. 26 Nr. 5, „Wie herrlich leuchtet mir die Natur".) So geht es also nicht an, diesen Schlußsatz zu verdammen. Denn er weist auf jene spielerische Seite der romantischen Psyche, auf jenen Zug zu Brillanten, den wir seit Weber kennen und der auch bei Pfitzner merkbar ausgeprägt ist und sich keineswegs verleugnen möchte. Auch die Tatsache, daß sich unser Komponist zuletzt der Form des Konzerts zugewandt hat, gehört in diesen Zusammenhang.

*

Damit ist der Kreis der Pfitznerschen Kammermusikwerke geschlossen. Wir fühlen, wie diese Musik von den ausdrucksmäßigen Symbolen der Hochromantik abzurücken bestrebt ist, wie sie alles, was sie zu sagen hat, in *ihrer* Sprache verkündet, wie nichts an ihr improvisiert und zufällig ist, sondern durch formorganischen Zwang geboren scheint. Das Einbeziehen des Architektonischen in die Sphäre des Einfalls hat Pfitzner, wo er als Ästhetiker spricht, selbst als Ideal gefordert. Daß er als Komponist diesem Ideal wie kaum ein Zweiter der Lebenden entspricht, wird man auch dann zugeben, wenn man den Ausgleich zwischen Inspiration und Facharbeit nicht immer als gelungen ansieht, wenn einem hier zuweilen etwas doch nur als erarbeitet bestehen bleibt. Die lebensvolle, organische Architektonik Pfitzner muß in ähnlicher Weise als klassisch angesprochen werden, wie die des Romantikers Brahms. Von dieser unterscheidet sie sich — abgesehen von dem Persönlichen, Landschaftlichen und Zeitlichen, was vermittelt wird — vor allem durch die lineare Setzweise. Diese bedeutet aber keine Höherentwicklung des Pfitznerschen Stils, sondern tritt nur als von Anfang an vorhandenes Ausdrucksstreben nach und nach stärker hervor. Überhaupt hat es sein Mißliches, von Entwicklung bei Pfitzner zu sprechen; darin ist er ganz und gar Romantiker und echter Nachfahr eines Mendelssohn und Schumann, daß er gleich mit seinen Erstlingen als Fertiger dasteht.

Wer einmal den in sich ruhenden Charakter dieser Musik erfühlt hat, dem wird nicht nur die Frage nach ihrem „Wie", sondern auch nach dem „Was" verloren gehen. Ihr gegenüber, die so sicher im Formenhaften lebt, ist das ausdeutende Wort machtlos. Das Beste und Genaueste über sie besagen immer noch — die Pfitznerschen Vortragsbezeichnungen und Satzüberschriften. Man hat viel von ihrem „Ethos" gesprochen. Bezieht man dieses Wort auf ihre ganz und gar formgebändigte, alles Ausdrucksmäßige, Weltliche vermeidende, ganz aus der männlichen Natur ihres Schöpfers entspringende Art, so mag es zu Recht bestehen. Pfitzners Musik schwitzt keine „Stimmung", sie verschmäht die sinnfällige Geste; aber sie ist von schicksalhafter Notwendigkeit. Die göttliche Heiterkeit einer aufsteigenden Kultur fehlt ihr, dafür verrät sie etwas vom Zittern der untergehenden abendländischen Seele. Wir spüren männliche, zusammengeraffte Kraft, oft mit einem tragischen oder elegischen Unterton, wir fühlen die Wahrheit und Tiefe, die Entrücktheit der langsamen Sätze. Die Kehrseite romantischer Weltangst ist das Spiel. So ist Pfitzners Heiterkeit spielerisch und, wenn sie sich zum Humor aufschwingen möchte, nicht immer unbeschwert, zuweilen aber launisch, grotesk und phantastisch. Es entstehen in der Sphäre seiner Instrumentalwerke Kontraste von oft schneidender Schärfe; und Pfitzner geht ihnen nicht aus dem Wege, ja, er *liebt* sie. Nimmt man alles in allem, so leuchtet aus solchen romantischen Widersprüchen doch die wundervolle Einheit der schöpferischen Persönlichkeit hervor, und man fühlt, diese Musik ist die innerlichste, eigenste und formfesteste, die unsere Zeit besitzt.

Neue Wege musikalischer Bildung von Dr. Erich H. Müller

Brennender denn je ist in unseren Tagen des Verzichtes auf äußere Güter die Gewinnung innerer Werte, an denen nicht nur Auserwählte, sondern weiteste Kreise jeder völkischen Gemeinschaft Anteil haben sollen. Zumal da unsere Zeit mit ihrem erbitterten Kampf ums Dasein alle Verstandes- und Willenskräfte der menschlichen Psyche auf das intensivste beansprucht und dadurch die Gefühlskräfte verkümmern läßt. Das Entwicklungsergebnis ist eine Störung des inneren Gleichgewichts, die zu Gefühlsverflachung und -verkümmerung führen muß. Jeder Kulturpsychologe muß daher zu folgendem Resultat kommen: War je die Kunst, vor allem die Musik, als Quell seelischer und sittlicher Werte, eine Lebensbeglückung, so ist sie heute mehr als das: Lebensnotwendigkeit. Kennzeichnend dafür ist die ungeheuere Verbreiterung des Musikbetriebes, mit der aber zumeist nur eine Verflachung und Verrohung sich verbindet. Abgesehen von den seelischen und moralischen Verheerungen dieses Musikbetriebes, dem das Musikempfinden weitester Volkskreise zum Opfer fällt, fließen — und das ist die schwerwiegende nationalökonomische Seite des Problems — Unsummen des Volksvermögens in den musikalischen Rinnstein. Um diese musikalische Verwilderung zu bekämpfen, sind, wie so oft in letzter Stunde, musikalische Kunsterzieher aufgetreten, um Abhilfe zu schaffen. Wer längere Jahre derartige Veranstaltungen kritisch wertete, kam zu der Einsicht:

Wer zwischen Musik und Volk Mittler sein will, muß in sich nicht nur die Eigenschaften eines restlos Musik nacherlebenden Künstlers, sondern ebenso des die geistige Struktur erfassenden und darauf bauenden Bildners haben, zu denen sich fernerhin noch methodische und rhetorische Begabung unbedingt gesellen müssen. Fast ausnahmslos war diese Synthese nicht anzutreffen. In den weitaus meisten Fällen ertönte die „Musikführerweis" trocken und langweilig vorgetragen. Im Gegensatz hierzu verbreiteten sich andere phantasie- und gefühlsbeschwingt über „ihre Erlebnisse" des Werkes, meist wenig interessant und noch weniger zutreffend; abgesehen von dieser verwerflichen „Poetisiererei" ließ der Redner gerade den wichtigsten Blickpunkt außer Sicht: das musikalische Kunstwerk als lebendigen Organismus vom Hörer erfassen zu lassen, denn die Ausführungen gaben fast nie den Gefühlsablauf im Kunstwerk selbst wieder: Sie erzählen von der Psyche des Vortragenden statt von der des Werkes, oft mit allzuviel Selbstgefälligkeit, die nicht zu der dem Werke dienen sollenden Kärnerarbeit gehört. Kapellmeistereinführungen bergen die Gefahr, daß der Redner als Vollmusiker entweder über die Auffassungsfähigkeit der Hörer infolge mangelnder pädagogischer Schulung hinausgeht und daher verwirrt statt erklärt. Anderseits besteht die Gefahr, daß er nur die musikalischen Gipfelpunkte herausgreift, ohne ihre Stellung im Organismus des Kunstwerkes zu fixieren. Einige, und das sind die Besten, bleiben in der reinen Formalanalyse stecken, über die hinauszudringen das Bestreben jeder Hermeneutik (Ausdeutung) sein sollte.

Eine Lösung des Problems scheint nur auf folgende Weise möglich: Zuerst muß der Hörer in das musikalische Grunderlebnis eingeführt werden, aus dem sich nach den Gesetzen musikalischer Logik das architektonische Formgerüst entwickelt. Sowohl die Themen, als auch die Entwicklung müssen dem Hörer in ihrer Ausdrucksbedeutung verständlich gemacht und zum ästhetischen Nacherlebnis gebracht werden, so daß das Kunstwerk in seiner Totalität erfaßt werden kann. Bei der Interpretation können unbedenklich (nach vorheriger leicht faßlicher Erläuterung) musikalische Fachausdrücke angewandt werden, da ja gleichzeitig die Grundlagen musikalischen Wissens und die Grundtatsachen musikalischen Geschehens vermittelt werden sollen. Voraussetzung ist natürlich, daß sowohl die Thematik als auch die Entwicklung in originaler Fassung und Besetzung, also auch durch Orchesterbeispiele, geboten werden. Die Einführung muß streng musikwissenschaftlich fundamentiert sein, ohne in wissenschaftlich-dozierenden Ton zu verfallen, vielmehr muß sie sprachlich und stilistisch die Hörer aus der Alltagssphäre vorsichtig herauslösen und für das Werk seelisch einstimmen. Um die eigentliche Einführung in das Werk selbst müssen biographische Notizen, Erörterungen über seine Stellung im Schaffen des Komponisten und in der Musikgeschichte gruppiert werden. Kurz gefaßt sind dies die Grundgedanken jeder musikalisch-, psychologisch-, pädagogisch- und künstlerisch-vollwertigen Kunstvermittlung.

Von allen Vortragenden, die bisher gehört wurden, scheint bisher nur der Musikschriftsteller Geo Becker, weiteren Kreisen als Vorsitzender der „Liga für musikalische Kultur" bekannt, die vielen Seiten des weitverzweigten Problems erkannt zu haben. Er erfüllt die an einen Mittler und Bildner zu stellenden Anforderungen und verfügt auch über die notwendige methodische und rhetorische Schulung. Immerhin wäre eine schärfere Herausarbeitung der geschichtlichen Stellung des besprochenen Kunstwerkes im Hinblick auf Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfahren erstrebenswert. Auch sollte bei seinen Vorträgen der Bildungswert der alten und der Gegenwert der neuesten Musik nicht außer acht gelassen werden. Einige Interpretationsbeispiele aus den Vorträgen können als Musterbeispiele für obenerwähnte Leitsätze dienen, so z. B.: Wenn bei der Analyse von Orchesterwerken nie am Flügel erläutert wird, sondern stets an Orchesterbeispiel und dadurch der Laie zum Erfassen der Klangfarben und ihrer Mischung geführt wird; oder wie der Vortragende musikalische Keimzellen in ihrer Gefühlsbedeutung nacherleben läßt, u. a. ließ er den Spannunggehalt der übermäßigen Dreiklangsfolgen im ersten Thema in Liszts „Faust-Symphonie" zuerst harmonisch nacherleben im Gegensatz zur Dur-Dreiklangsfolge, die er vorher spielen ließ, er zeigte dann die Ausdrucksintensivierung durch die melodische Akkordbrechung. Hierbei bewies er, daß auch differenzierte musikalische Bildungen sich einem Laienpublikum voraussetzungslos, d. h. allgemeinverständlich, nahe bringen lassen. In einigen Fällen gelang es ihm sogar, den Kompositionsprozeß, der in der Psyche des Schöpfers abgespielt haben dürfte, fast lückenlos nacherleben zu lassen. Besonders interessant und bildend aber sind Stilvergleichungsabende, in denen an einem Liedertexte der durch die verschiedenartige psychische Struktur der Komponisten bedingte Individualstil jedes einzelnen Vertoners erklärt wird. Daneben werden dem Hörer die Grundtatsachen des musikalischen Geschehens und deren Ausdrucksbedeutung übermittelt, so daß er zu einem selbsttätigen Einfühlen in das Kunstwerk befähigt wird, d. h.: „musikalisch gebildet".

Der Fall Becker erscheint deshalb besonders lehrreich, weil er zeigt, daß man auf praktischem Wege zu denselben Resultaten wie auf theoretischem Wege bei tiefgründiger geistiger Durchdringung des Problems gelangen konnte und mußte. Daß nur dieser eine Fall angeführt werden kann, ist tief bedauerlich. Er beweist: Der Weg zur musikalischen Volksbildung liegt vollkommen abseits der Heerstraße und bedarf noch als Neuland vieler musikalischer Kulturpioniere. Der ideelle Erfolg wird im reichsten Maße die nicht geringen Schwierigkeiten und Hindernisse vergessen machen. Diese Kulturarbeit zu leisten besteht eine doppelte Verpflichtung: Sowohl gegen die, denen es unmöglich ist, mit eigener Kraft sich den Weg zum Innersten des Kunstwerkes zu bahnen, als auch gegen die Kunst selbst, die aus der Anteilnahme des Volksganzen neue Kräfte und Anregungen gewinnen wird.

Musikalische Aphorismen von Paul Riesenfeld

Sage mir, wie du mit Bach umgehst, und ich will dir sagen, wer unter den Musikalischen du bist. Von allen großen und als „klassisch“ anerkannten Komponisten ist Bach am wenigsten Melodiker im Sinne der Musikphilister. Summt oder pfeift man etwa Bachsche Themen auf dem Wege vom Konzert ins Kaffeehaus? Man summt und pfeift Wagner, Weber, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Verdi, Gounod, Offenbach u. v. a., noch lieber Lehar, Fall und Gilbert, aber nicht Bach. Diese Tatsache erinnert mich an eine Behauptung des Musikhistorikers J. N. Forkel aus dem Jahre 1802: „Melodien, die von jedermann sogleich nachgesungen werden können, sind von der gemeinsten Art.“ Das ist natürlich eine Übertreibung; doch wie jede Übertreibung, mit der man etwas in auffälliger Weise durchsetzen will, enthält auch diese mehr als bloß ein Körnchen Wahrheit. Man sammle solche Körnchen und backe daraus den philisterhaften Dilettanten (und Diletonkels) der Ästhetik ihr tägliches Brot.

*

Es gibt Melodien, die sofort im Ohre haften; der Weg zur Seele ist ihnen zu weit. Da sie auf diesem Wege lebensunfähig zusammenbrechen würden, nehmen sie mit dem Aufenthalt im Gehör vorlieb. Es sind falsche Perlen in der Ohrmuschel.

*

Das Schöne ist nicht immer schön. Schöner als das Schöne kann das Häßliche sein. In einer Meute von Bulldoggen ist die häßlichste sicherlich die schönste, d. h. die rassigste, „persönlichste“, charakter- und wertvollste. Wenn man diese nützliche Ästhetik überspannt, dann *wird* man vielleicht überspannt und kommt — auf den Hund. Unlängst sah ich zwei Bulldoggen, eine „schöne“ und eine „häßliche“, des Weges kommen. Die schöne wurde von vielen Leuten liebevoll betrachtet, von einigen sogar gestreichelt und gefüttert; die häßliche wurde mit dem Zornesruf „Pfui, du garstiges Biest!“ verscheucht. Da fiel mir der Satz ein, den Edmond de Goncourt, der ältere von den beiden wunderbar feinsinnigen Brüdern, einmal resigniert geschrieben hat: „Schön ist alles, wogegen der Philister eine instinktive Abneigung hat.“

*

Die Kunstphilister verlangen von einem Kunstwerk nichts anderes, als daß es Hand und Fuß habe. Es gibt aber noch wichtigere, nämlich für die Lebensfähigkeit eines jeden Organismus ganz unentbehrliche Körperteile: Herz und Kopf.

*

Auf die Frage, ob es eine Seele gäbe, hat Virchow einmal die unleidlich materialistische Antwort gegeben: „Eine Seele habe ich noch niemals unter meinem Seziermesser gehabt.“ Wenn ein Kritiker bei der Sektion eines musikalischen Organismus keine Seele findet, darf er dem Tonkörper getrost einen Totenschein ausstellen und auch dem Komponisten raten, sich begraben zu lassen. Das kritische Seziermesser sei rein, scharf und stählern, aber kein Beck-Messer.

*

Wer sich in der Oper und im Konzert nur „amüsieren“ will, möge bedenken, daß die ersten vier Schriftzeichen des Wortes „amusement“ dieselben sind wie in dem Worte „amusisch“, d. h. von den Musen verlassen, kunstlos.

*

Im Reiche der Töne herrscht die autokratische Verfassung. Nicht die Abgeordneten Hinz und Kunz sind Gesetzgeber, sondern der Wille des Komponisten diktiert dem schwarzen Volke der Noten die ästhetischen Gesetze nach dem Grundsatze „Viel Notenköpfe und *ein* Sinn“. Wer Land und Leute eines solchen Kunstmonarchen beurteilen will, der beherzige zweierlei: erstens, daß Gedanken zollfrei sind und in großen Mengen ungestraft über die Grenze gebracht werden können; zweitens, daß man wegen Majestätsbeleidigung des Landes verwiesen zu werden verdient, wenn der Reisepaß die unduldsamen, eines Gastes im fremden Lande nicht würdigen Worte „Der Künstler *soll*“ enthält. Zunächst soll einmal der *Reisende* etwas sehr Wichtiges wollen, nämlich sich bemühen zu verstehen, was der Künstler *will*.

*

Die Kunstphilister spielen oft „die gute alte Zeit“ wehmütig und ironisch gegen die modernen Geister aus. Als ob in der jüngsten Vergangenheit keine Genies gelebt und geschaffen hätten! Wagner hat bis 1883, Liszt noch drei Jahre länger gelebt, Brahms — ein „Klassiker“ wie die Altvordern — und Bruckner sind erst 1896 und 97 von uns gegangen, und ebensolange ist Hugo Wolf geistig lebendig und stark im Schaffen gewesen. In die Zeit von 1869—1907 fallen die Todesjahre von Berlioz, Cornelius, Bizet, Mussorgsky, Smetana, Tschaikowsky, Verdi, Grieg. Eine der genialsten Opern aller Zeiten und Völker, Verdis „Falstaff“, stammt aus dem Jahre 1893. Von den Zeitgenossen, die noch nicht aus der nötigen geschichtlichen Distanz beurteilt werden können, will ich nicht reden. Doch selbst, wenn unter ihnen kein Genie sein sollte, darf man die gerechte Frage stellen: Muß denn jedes Jahrzehnt ein Genie hervorbringen und hat denn in der „guten alten Zeit“ jedes Jahrzehnt ein Genie geboren? Kam aber einmal „ein Prinz aus Genieland“ seines steilen Weges und begehrte Einlaß bei den Philistern, so wiesen sie ihn barsch ab oder nahmen ihn unfreundlich auf, während sie bald darauf irgend einem Schnorrer bereitwillig die Tür öffneten und mit liebenswürdiger Operettenmiene den Wirt spielten. Die Landstreicher aus den Niederungen der Kunst erquickten sie, aber die hoffnungsvoll ins Tal kommenden Bergwanderer und Sonnensucher ließ man darben. Für die allein selig machenden Glücksspender hielt und hält das mächtige Philisterium die mit dem Altersstaub der Vergangenheit behafteten Meister, doch von den mit dem Pilgerstaub und dem Schweiße der Edlen bedeckten Reisenden durch künstlerisches Neuland will es nichts wissen. Den Prinzen aus Genieland lacht es höhnisch aus, aber die Dollarprinzessin lachen dieselben Herrschaften holdselig an.

MUSIKBRIEFE

Aachen. *(Ur- und Erstaufführungen.)* Art und Zahl der Ur- und Erstaufführungen von seiten bedeutender Konzertinstitute sind immer ein ebenso bedeutendes, wenn nicht noch bedeutenderes Kennzeichen von Lebenskräften, als die stetig wiederholte Aufführung bekannter und erfolgsicherer Werke. Gegenüber dem Vorjahre mit seinen mehreren Uraufführungen erlebten wir in diesem Winter städtischerseits bisher nur eine: Wilh. Knöchels „Sinfonia brevis“ für Kammerorchester. Knöchel ist Klatte-Schüler und steht als solcher im geistig-technischen Bereiche Rich. Straußens. Straußischen Schwung wies denn auch das lebhaft aufwärtsdrängende Hauptthema des einsätzigen Werkes auf. Es war als Ganzes sauber und geschickt gearbeitet und lohnte schon der Mühe. Über die Uraufführung der Knubbenschen Messe durch den Lehrer- und Lehrerinnenchor berichte ich gesondert. Von älteren Werken hörten wir hier zum ersten Male Brahms' Serenade Op. 16 und Mahlers V. Symphonie. Alle übrigen Erstaufführungen galten Werken lebender Komponisten: Rich. Wetz (II. Symphonie), Heinz Tiessen (Hamlet-Suite), Herm. Unger (Vier Jahreszeiten), Wald. v. Baußnern (Drei Stücke aus der musikalischen Komödie „Satyros“), Hans Pfitzner (Klavierkonzert Werk 31). Diesen Orchesterwerken gesellten sich in Kammermusikabenden bei: Fel. Petyrek mit einem Sextett für Klarinette,

Streichquartett und Klavier und Paul Hindemith mit dem Streichquartett Op. 16. Mit Ausnahme des Sextetts von Petyrek wurden alle Werke beifällig, zumeist sogar sehr freudig begrüßt. Ein Beweis, daß auch unter den Zuhörern im großen Konzerthaussaale keine Erstarrung herrscht, und daß Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe für sein Bemühen, mit dem Musikleben der Gegenwart in ständiger Fühlung zu bleiben, Verständnis und Dank erntet. — In den Konzerten des Bach-Vereins machte Rud. Mauersberger seine große Gemeinde mit neuen Orgelwerken von K. Hoyer und Oreste Ravanello bekannt. *R. Z.*

*

Berlin. Die Fluten des Papiermarksegens schienen das reichshauptstädtische Musikleben ersticken zu wollen. Es konnte ja schließlich auch kein Künstler wagen, der Absicht, ein Konzert zu veranstalten, die Tat folgen zu lassen, wenn er der in Anschlag gebrachten Summe immer wieder eine neue Null anhängen mußte. Umso überraschender wirkte es, daß ein Unternehmen in Aussicht gestellt wurde, das man in Berlin bisher noch nicht erlebt hatte, eine Aufführung sämtlicher Orchesterwerke Gustav Mahlers unter Leitung von Klaus Pringsheim. Es bedeutete ein Wagnis. Aber der bisherige Verlauf hat gezeigt, daß das Interesse an Mahler trotz der Manie, die in den letzten Jahren für diesen Komponisten zu herrschen schien, nicht erloschen ist. Und es hat eine gewisse Beruhigung, wenn ein versierter Dirigent, der noch dazu als Schüler Mahlers mit dem Schöpfer der Werke in engerer Verbindung gestanden hat, sich einmal der Aufgabe unterzieht, das Lebenswerk des Komponisten darzustellen; denn bisher waren die Mahlerschen Sinfonien allmählich der Tummelplatz beginnender Dirigenten gewesen. Sie glaubten, diese schillernden Gebilde zu beherrschen, und wenn sie sie nicht beherrschten, vermuteten sie, daß die Vielgestaltigkeit und die Fülle des Orchesterklanges über das eigene Unvermögen hinwegtäuschten. Die Interpretation Pringsheims bringt entschieden Ruhe und Ordnung in diese sinfonischen Werke, rückt alles in das rechte Licht und verteilt gleichmäßig Licht und Schatten, weiß auch mit vorsichtiger Hand über Schwächen hinwegzugehen und gelangt so zu einer Wiedergabe, die den Intentionen des Komponisten gewiß beträchtlich nahe kommt. Auch die großen Gesänge mit Orchesterbegleitung sind in den Rahmen des Zyklus einbezogen und namhafte Solisten stehen zur Verfügung. Vielleicht bewirkt diese gediegene Darbietung, daß sich so mancher mutige Anfänger doch bewußt wird, zunächst einmal die Hände von diesen Werken zu lassen, die nur in der Hand eines ausgereiften Dirigenten die erwünschte Wirkung erzielen können.

Orchesterkonzerte stehen ja in Berlin überhaupt in besonderer Gunst des Publikums. Die Persönlichkeit des Dirigenten siegt doch immer noch über die Persönlichkeit des Solisten. Der gewaltige Apparat eines Orchesters wirkt bestrickender als der einzelne Künstler auf dem Podium. Hinzu kommt, daß wir in Berlin in dem Philharmonischen Orchester eine Körperschaft haben, die Weltruf erlangt hat und die auch außerhalb der deutschen Grenze ihren Ruhm sichergestellt weiß, und in seiner Gesamtheit ein Instrument darstellt, das jedem Dirigenten gern und willig dient, zu höchsten Leistungen fähig ist und durch seine Traditionen mit den bedeutendsten Dirigentennamen verknüpft ist. Die Philharmonischen Konzerte, die einst ein Nikisch ins Leben gerufen und über 25 Jahre geleitet hat, unterstehen heute der Führung Wilhelm Furtwänglers. Hier sammelt sich immer noch das musikliebende Berlin und ihm wird da von dem jugendlich begeisterten Dirigenten nicht nur schlechthin einwandfreies künstlerisch Vollendetes geboten, es werden ihm auch bisweilen Probleme vorgesetzt, an die das Stammpublikum bisher nicht gewöhnt war. So wagte es Furtwängler mit einer Aufführung des Stravinskischen „Sacre du printemps". Es war vorauszusehen, daß das an schlichtere Kost gewöhnte Publikum in Opposition treten würde, obwohl hier das Werk für Berlin nicht neu ist, denn die Internationale Gesellschaft für neue Musik hat es im vorigen Jahre bereits unter Ansermet aufgeführt. Trotzdem gab es diesmal einen lebhaften geräuschvollen Meinungsaustausch zwischen den Parteien. Aber solche Zwischenspiele sind verhältnismäßig selten und die Philharmonischen Konzerte stellen immer noch eigentlich den einzigen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht dar, über den Berlin verfügt.

Zu einem wilden Für und Wider gab die Aufführung von Schönbergs Pierrot Lunair Anlaß, den die oben erwähnte Internationale Gesellschaft für neue Musik mit Marie Gutheil-Schoder als Sprecherin und Dr. Fritz Stiedry als Dirigenten im Rahmen ihrer Veranstaltungen wieder einmal aufzuführen Veranlassung nahm. Gewiß ist das Werk interessant, aber es ist nicht schön und es weist uns doch auch keinen Weg in die Zukunft. Das darf man nicht vergessen, das mußte man aber von dieser Musik-Gesellschaft verlangen. Der eben genannte Fritz Stiedry war bekanntlich bis zum Herbst erster Kapellmeister an der Staatsoper. Damals wechselte Leo Blech, der Generalmusikdirektor an das Deutsche Opernhaus nach Charlottenburg, wo ihm eine freiere Betätigung zugesagt war, als man sie ihm an der Staatsoper versprechen wollte. Stiedry hoffte auf den freigewordenen Platz, die Intendanz dachte anders, berief nach vielem Hin und Her Erich Kleiber auf diesen Posten und Fritz Stiedry zog sich grollend und nach gerichtlicher Auseinandersetzung zurück. Nun begegnet man diesem interessanten Musiker des öfteren im Konzertsaal, da ihm sonst keine Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung gegeben ist. Man freut sich, wenn man von dem so überaus fein empfindenden Dirigenten einmal nicht nur die strengste moderne Musik, sondern auch einmal eine Brucknersche Sinfonie ausgedeutet hört. Gerade Stiedry war vielleicht von andern Dirigenten der Staatsoper der am wenigsten auf den dramatischen Effekt eingestellte, sodaß ihm die Befreiung von den Fesseln des Bühnenlebens nur vorteilhaft sein und auch das Berliner Konzertleben davon sich Gewinn versprechen kann.

Ein eigenartiger Zufall wollte es, daß der Dirigent, um dessentwillen Stiedry seinen Platz räumte, in geringer zeitlicher Trennung ebenfalls ein eigenes Konzert mit dem Philharmonischen Orchester veranstaltete. Erich Kleiber ist gewiß eine immens musikalische Natur, kennt die Partituren bis in die letzten Feinheiten hinein, aber eben diese Kenntnis verleitet ihn doch auch gerade in der Wiedergabe Mahlerscher Sinfonien, die große Linie des Werkes, die bei Mahler ohnehin durch viele Abschweifungen verlöscht ist, noch weiter mit der Betonung von Einzelheiten zu belasten. Leicht und flüssig stellt sich alles trotzdem unter seiner Stabführung dar, manche Einzelheit, die er aufdeckt, ist auch wertvoll, aber die Grenzen, die hier gezogen sind, werden von ihm nur gar zu gern überschritten.

Am Pult der Philharmonie erschienen weiter als gern gesehene Gäste Georg Schneevoigt, der mit meisterhafter Wiedergabe die IX. Sinfonie zu Gehör brachte, Bruno Walter, der als Mozartdirigent Anerkennung verdient, und es darf bei diesem Abend der ausgezeichnete Pianist Georg Bertram nicht vergessen werden, der ein Mozartsches Klavierkonzert mit klarem leichten Anschlag und blühendem Ton in wirklich Mozartschem Geiste wiedergab. Zu einer ständigen Erscheinung ist Heinz Unger geworden, der sich jetzt auch allmählich aus den Fesseln Mahlers löst und uns mit Werken anderer Meister vor begrüßenswerte Leistungen stellt. Nicht aus dem Handwerksmäßigen heraus kommt aber Edmund Meisel, trotz großer Bemühungen. Mit eigenen Werken machte uns Hans Hermann Wetzler bekannt. Seine Tonsprache ist trotz der orchestralen Fülle klar und eindringlich. Ernste durchdachte Arbeiten stellen seine Partituren dar, deren klanglicher Auferstehung man gern beiwohnt.

Eine freudige Überraschung bot der Besuch des Hamburger Orgelvirtuoson Alfred Sittard. Als Orgelspieler ist er wohl der erste in seinem Fach, mag er nun Klassiker oder moderne Tonkunst darbieten. Und der Chor, den er sich von der Hamburger Marienkirche mitgebracht hatte, zeichnete sich durch den Glanz seiner Stimmen und durch die absolute Reinheit der Wiedergabe hervorragend aus. Ähnliche Qualitäten weist der Chor des Berliner Institutes für Kirchenmusik auf, der sich unter Leitung von Professor Karl Thiel zur Freude eines freilich nur kleinen Kreises des öfteren hören läßt. Den Chorgesang im großen Stil pflegt ja in erster Linie der Hochschulchor, den Siegfried Ochs als eine verjüngte Auflage des Philharmonischen Chores übernommen hat und mit dessen glänzenden Stimmen er nicht nur die Meisterwerke vergangener Zeiten zur Wiedergabe bringt, sondern auch das moderne Schaffen. So hörte man hier letzthin das Hohe Lied vom Leben und Sterben von Waldemar von Baußnern. Ein tiefgründiges, glänzend gesetztes, in seinem Ausmaß freilich fast zu umfangreiches Werk eines denkenden und fühlenden Musikers. Der Bruno Kittelsche Chor, an Stimmenzahl dem der Hochschule noch überlegen, leistet trotz der Bemühungen seines Dirigenten vorläufig noch nicht das, was man von ihm erwarten kann und wozu er berufen sein sollte. Es bleibt im allgemeinen eine nüchterne und mehr auf Laut und Leise eingestellte Wiedergabe, der feinere Schattierungen, vor allem aber das Miterleben des Chores fehlen.

An der Spitze der Vereinigungen, die auf dem Gebiete der Kammermusik tätig sind, steht immer noch das Klingler-Quartett, das vor allem sich die Pflege klassischer Werke angelegen sein läßt, aber langsam auch modernere Kompositionen, selbst die eines Schönberg und Hindemith zur Wiedergabe bringt. Stärker auf die Moderne eingestellt, ist das Havemann-Quartett. Hier hört man, wie die Jugend sich die Gestaltung unserer zukünftigen Musik denkt, ohne daß man doch die Überzeugung gewinnt, es würde sich jeder dieser Träume erfüllen. Um auch die Quartette zu erwähnen, die gelegentlich hierher kommen und stets mit Erfolg wirken, sei das Prisca-Quartett und das Quartett von Reinhard Oppel genannt.

Auf dem Gebiet des Klavierspiels ist Eduard Erdmann immer noch einer der vielseitigsten Künstler, insofern er ebenso sicher ein Schubertsches Werk spielt, wie er sich mit der strengsten Moderne auseinandersetzt, die interessanteste Erscheinung. In stetiger Entwicklung entfalten sich das Können und die inneren Kräfte dieses Musikers. Auch Arthur Schnabel, Frederic Lamond, Edwin Fischer, Nicolai Orloff und Frida Kwast-Hodapp beweisen, daß pianistische Fertigkeiten und künstlerischer Wille in individueller Färbung sich verschmelzen können. Interessant war ein Abend, den Bruno Eisner und Arthur Schnabel gemeinsam veranstalteten, bei dem diese beiden an sich grundverschiedenen Künstler es zuwege brachten, vierhändige Originalkompositionen zu Gehör zu bringen. Es war ein anregender Abend, der sicherlich den zahlreichen Dilettanten einmal vor Augen geführt hat, was sich doch mit dieser Kunst erreichen läßt.

Das Violinspiel vertritt mit hervorragenden Qualitäten Alma Moodie und der jetzt 60jährige Carl Flesch. Für Kompositionen für Violine aus der Feder deutscher Meister setzte sich Florizel von Reuter ein. Es ist ein immerhin gewagtes Unterfangen, einen Abend mit diesen Werken ausschließlich zu bestreiten. Aber die hohe Künstlerschaft sicherte doch einen vollen Erfolg.

Lula Mysz-Gmeiner, die hervorragende Altistin, konnte zu Beginn dieses Jahres auf ein 25jähriges Jubiläum als Künstlerin zurückblicken. Sie ist eine von den ganz wenigen Künstlerinnen, die Berlin die Treue gehalten haben; sie hat hier eine große Gemeinde, die der vornehmen Sängerin stets willig zuhört, und sie gewinnt mit jedem Jahr neue Freunde ihrer Kunst. Die ernsten Gefahren, die ihr Organ bedrohten, sind ja mit ärztlicher Hilfe beseitigt worden und wenn wohl auch der alte Wohlklang nicht in seiner vollen Reinheit neu erstanden ist, so überragt doch diese künstlerisch und menschlich hochstehende Frau in ihren feingegliederten Leistungen auch heute noch weit alle ihre Rivalinnen. Cida Lau, eine liebenswürdige Erscheinung und eifrige Interpretin der Kunst Hans Pfitzners, vermittelte die Bekanntschaft mit den neuen Liedern des Meisters, die sich durch feine Linienführung und farbige Harmonisierung auszeichnen und somit zu dem Besten gehören, was in letzter Zeit auf dem Gebiet des Liedes geschrieben ist. Unter den männlichen Kollegen erfreut Friedrich Brodersen, von seiner Tochter Linde am Flügel wirkungsvoll unterstützt, vor allem durch die Wiedergabe Schubertscher und Schumannscher Kompositionen. Mit stets interessantem Programm wartet Henry Christoffersen auf. Als einen ausgezeichneten Baß lernte man Michail Gitowski kennen, dem allerdings bei der Wiedergabe deutscher Kunst die ungewohnte deutsche Sprache hinderlich war. Als Künstler, der sich ganz meisterhaft auswirkt, stellte sich Heinrich Rehkemper vor. Wohl selten hört man die Wolffschen Michel Angelo-Lieder künstlerisch abgeschlossener als aus dem Munde dieses Sängers. Gewiß ist kein Meister vom Himmel gefallen, aber mit einem vollendeteren Können ist wohl selten ein Künstler vor das Berliner Publikum getreten als Heinrich Rehkemper. Mit viel Begeisterung und mit viel äußerem Lärm wurde Pasquale Amato, der italienische Bariton, begrüßt. Ohne Zweifel ein Künstler von hervorragender Qualität, dessen Stimme der Wiedergabe jeder dramatischen Regung fähig ist und dessen Spiel südländisches Temperament zeigt, aber eben doch nur ein Bühnensänger, der im Konzertsaal, sobald er sich an das Lied wagt, viel von seinem Reiz einbüßt. *Lothar Band.*

*

Frankfurt/M. Das Frankfurter Musikleben hat in diesem Winter durch die Neugestaltung des Symphonieorchesters eine starke Bereicherung erfahren. Dieses Institut, das lange Jahre hindurch mit wirtschaftlichen und besonders künstlerischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, ist jetzt durch Professor Ernst Wendel (Bremen) zu einer musikalischen Leistungsfähigkeit gebildet und erhoben, daß es sich mit den Konzerten der Museumsgesellschaft in einem sehr erfreulichen Wettbewerb hören lassen kann. Die Zahl der Musiker ist nahezu verdoppelt und an ihre Spitze der langjährige Primgeiger der Berliner Philharmoniker Anton Witek berufen worden. Professor Wendel ist als Dirigent, besonders als Brahmsinterpret, gebührend bekannt. Seine Stabführung, bei der Können und künstlerisches Temperament in glücklichem Verhältnis abgewogen sind, darf man als klassisch bezeichnen, sie stellt keine wesentlichen Probleme. — Eine durchaus gegensätzliche Persönlichkeit ist der Leiter der Museumskonzerte Hermann Scherchen, den gerade die Probleme in den Werken, wie in deren Wiedergabe reizen. Vorbildlich ist seine Gestaltung der Brucknerschen Symphonien und der Kompositionen modernster Meister. Wie er dort die Riesenkomplexe der Themen zusammenschweißt und hier die Polyphonie mit fast überdeutlicher Zeichengebung kontrapunktisch herausarbeitet, das ist nur einem Dirigenten möglich, der Eigenstes zu geben hat. Er wäre der berufene Ausdeuter eines Scriabine oder eines Mahler in seinen Instrumentalsymphonien. Durch die ausgezeichneten Leistungen dieser Orchesterinstitute und durch die gleichfalls von den beiden Gesellschaften eingeleiteten Kammermusikabende entfällt in Frankfurt der Hauptanteil am Konzertleben auf die Instrumentalmusik, während die bis dahin führenden Chorvereine dagegen zurücktreten. Der Rühlsche Gesang-Verein steht dieses Jahr nominell unter der Leitung von Carl Schuricht, doch ist es dem Dirigenten durch die Verkehrsschwierigkeiten mit Wiesbaden kaum möglich, die Proben regelmäßig durchzuführen. Die Aufführung von Händels Judas Maccabäus erfüllte daher nicht alle Hoffnungen, die man sonst von dem ausgezeichneten Schuricht hätte erwarten können.

Vielleicht ist es doch möglich, einen in Frankfurt ansässigen Führer für den Chor zu wählen, der dann zugleich die Volkskonzerte des Symphonieorchesters leiten könnte? Der Cäcilien-Verein unter Stefan Temesvary bewies mit der Wiedergabe des Braunfelsschen Tedeum und der Pfitznerschen Kantate ernstes künstlerisches Wollen und Können, wenn auch in beiden Konzerten das letzte unmittelbar Hinreißende zu sagen übrig blieb. Die Singakademie unter Professor Fritz Gambke hat sich schnell einen fast gleichwertigen Ruf mit den anderen älteren Vereinen erworben. Der Dirigent ist in der Tat ein vorzüglicher Chorbildner und hat es verstanden, die Sänger schnell zu einer Einheit zusammenzuformen, die in der Lage ist, seinen Intentionen vollkommen nachzugeben. Vorerst wird zwar etwas zu sehr al Fresco und stark formal gearbeitet; eine Gestaltung der Bachkantaten z. B. kann nur gelingen, wenn sie von innen heraus, von der Seele her nachgeschaffen wird. Mit Spannung wartet man nun auf die angekündigte Aufführung von Schönbergs Gurreliedern, die wir Frankfurter nun hoffentlich und endlich zu hören bekommen werden!

Von den beiden verwaisten Instituten — der Oper und dem Hochschen Konservatorium — ist am letzteren die Besetzungsfrage jetzt endgültig entschieden, und Bernhard Sekles, einem der bedeutendsten theoretischen Lehrer, der Direktorposten übertragen worden. Schon macht sich in der Anstalt der sprühende und vitale Geist des neuen Leiters bemerkbar, der hoffentlich auch für die anderen Fächer tüchtige Künstler als Lehrer heranziehen wird, um das Institut wieder auf die alte Höhe zu bringen. — Die Entwicklung an der Oper ist noch nicht soweit gediehen, hier fehlt es an Intendant, Regisseur und Kapellmeister, und wenn wir dennoch auch in diesem Winter eine Reihe von Neueinstudierungen und sogar eine deutsche Uraufführung erlebt haben, so fällt das Hauptverdienst für die Möglichkeit des Gelingens den Sängern und den Orchestermitgliedern zu. Wir hörten eine hübsche Aufführung der „Lustigen Weiber", den „Orpheus" von Gluck, der dank der feinen musikalischen Führung Ludwig Rottenbergs und der wunderbaren stimmlichen Leistung von Magda Spiegel einen tiefen Eindruck hinterließ. Eine wirklich abgerundete Vorstellung erzielte Rottenberg mit Janaceks „Jenufa". Unterstützt durch die scharfen Bühnenbilder Ludwig Sieverts und die ausgezeichneten Darsteller: Beatrice Lauer-Kottlar, Emma Holl und Adolf Jaeger, ließ er die leidenschaftliche, slavische Dorftragödie stark und erschütternd vor uns erstehen. Mussorgskys „Hovantschina" stellt nun gerade an szenische und musikalische Gestaltung ganz besondere Anforderungen, und der Mangel eines führenden Regisseurs und eines führenden Kapellmeisters wurde in dieser Vorstellung besonders fühlbar. Der Komponist hat hier ähnlich wie im „Boris Godunow" aus der russischen Geschichte ein Stück herausgegriffen und die Kämpfe, die der Thronbesteigung Peter des Großen voraufgingen, dramatisiert. Die drei Parteien, die Spiel und Gegenspiel in der Oper bedeuten — die Neuerer vertreten durch Golitzin, die Militärpartei der Strelitzen unter den Fürsten Horansky, und die Altgläubigen unter Dosifej — sind musikalisch plastisch charakterisiert. Die Verschiedenheit der kirchlich-gregorianischen, der ausgesprochen slavisch nationalen und der an modernen Sprachgesang angelehnten Melodien bedeuten hier Unterschiede der Weltanschauung, doch müssen die in der Partitur gegebenen Linien, besonders für einen deutschen Hörer, musikalisch wie szenisch unterstrichen und deutlich gemacht werden, und hier versagten in der Frankfurter Aufführung die beiden Leiter. Die überzeugenden Eindrücke gingen von der Bühne und den Darstellern aus, es seien nur die wichtigsten genannt: Rob. v. Scheidt, Jean Stern, John Gläser, Adolf Jaeger und Magda Spiegel, während die Chor- und Tanzszenen, die gerade in diesem Werk die wesentlichen sind, vor allem der Schlußgesang der sich selbst dem Flammentod weihenden Fanatiker zu schwach und farblos wirkten. Der Verlauf der Vorstellung spiegelte die guten und die schlechten Seiten unseres Operninstitutes deutlich wider, das hervorragende Material und das Fehlen bedeutender Führerpersönlichkeiten. Das Schiff selbst ist nicht leck, aber ohne Kapitän und Steuermann kann es nicht flott werden. Wir brauchen — welcher Richtung man auch angehöre — für den Intendanten- und Dirigentenposten erfahrene Fachleute, jedoch nicht nur Routiniers — wie es der gastierende Clemens Kraus doch zum überwiegenden Teile ist —, sondern Führer, die nicht nur technisch etwas können, sondern künstlerisch zu fühlen und gestalten wissen. Dr. *K. M.*

*

Hagen i. W. Der 23jährige Hermann Reutter (Stuttgart) stellte in Hagen i.W. in einer Veranstaltung, der durch ihre geistigen Bestrebungen bekannten Bücherstube Walter Severin, zwei seiner größeren Klavierkompositionen, das in Donaueschingen bekannt gewordene Klavier-Trio und eine Anzahl Lieder zur Diskussion. In gedrungener, nicht einen Augenblick flacher Sprache, weiß Reutter Wertvolles zu sagen. Seine Art bedeutet Kampf dem Weichen, Übersatt-Melodischen und so bildet er mit den andern jungen Stürmern eine Front gegen die „Tristanschwüle", deren Übergefühl die vergangene Epoche beherrschte. — Zur „Fantasia apocalyptica" bedient sich Reutter zweier alter Choralmelodien und baut mit kühner Phantasie ein großes, auch schönes Werk mit weitleuchtender Fugenkrone. Bachs Chorallied „Komm süßer Tod" liefert das Material zu einer freien Variationenreihe ekstatischer Stimmungen in Rhythmus und Klang. Im Liede, bei Auswahl bester Texte, Ringen nach vollkommenem Ausgleich in der Verteilung des Melos auf Singstimme und Instrument. Aus allen Kompositionen spürt man über den reinen Willen hinaus wirkliche schöpferische Kraft. Auf mich machte auch die leidenschaftsvolle Gestaltung im Trio (Ecksätze), das Weltverlorene im Adagio einen tiefen Eindruck. — Graf Wesdehlen spielte die Fantasia mit außerordentlichem Schwung und geistiger Differenzierung; mit seinen Genossen Max Menge und Fritz Deinhard ließ er das Trio großzügig aufklingen. Mit den Liedern hatte Martha Fuchs, eine Sängerin mit herrlichem Altmaterial und feingeistigem Verständnis für das Wort, einen großen Erfolg. In den Variationen saß der Komponist als medialer Vermittler am Flügel. *Heinz Schungeler.*

*

Heidelberg. Aus der Fülle der Veranstaltungen in diesem Konzertwinter ragen zwei seltene Aufführungen heraus: Grabners Weihnachtsoratorium, gesungen vom Bach-Verein unter Dr. H. M. Poppens Leitung, und die Sinfonietta von Reger, ebenfalls unter Poppen. Hermann Grabners Entwicklung als schaffender Künstler zu verfolgen, war uns hier in Heidelberg immer reichlich Gelegenheit gegeben. Seit der Uraufführung des 103. Psalms durch Poppen mit dem Bach-Verein im Sommer 1921 kamen hier fast alle seine Werke, Orchester- und Kammermusikkompositionen, Männerchöre und Lieder zu Gehör. — Gerade die beiden Chorwerke, 103. Psalm und Weihnachtsoratorium, sind Ausgangs- und Endpunkt von Grabners bisheriger Entwicklung. Im „Psalm" erkennt man auf Schritt und Tritt die Schulung des Künstlers an Reger; Regers Ausdrucksweise diktiert ihm dabei seine Formen; da ist vor allem die Schlußfuge mit dem Cantus firmus im Regerschen Geiste entstanden. Aber auch seinem Landsmann Bruckner ist Grabner manchmal verpflichtet; das zeigt sich besonders in der Instrumentierung des „Psalms". Bald schlug Grabner aber in seinen „5 Stücken für Violine und Klavier" andere Wege ein. Er wendet sich der linearen Musik zu. Diese kleinen Stücke sind gleichsam Sturm und Drang. Seine weiteren Orchesterwerke: Bratschenkonzert und Bach-Variationen zeigen seine Weiterentwicklung. Reiche Gestaltungsgabe, vornehmer Geschmack und an Bach und Reger geschulte Technik lassen ihn sich bald zurecht-

finden. In dem Weihnachtsoratorium gipfelt seine bisherige Entwicklung. Es ist kein „Weihnachtsoratorium" im üblichen Sinn. Schon die Dichtung von Marg. Weinhandl entfernt sich von den traditionellen Wegen durch die irdische Menschlichkeit ihrer Figuren. Ganz in diesem Sinne ist die musikalische Konzeption gehalten. Manchmal — besonders in den Hirtenszenen — ist die Gestaltung ganz bühnenmäßig dramatisch. In der Faktur fällt das Streben nach Linearität auch für den Chorpart auf. Das Werk ist reich an Quartenharmonien; in der Ausarbeitung der kontrapunktischen Formen ist Grabner kurzatmiger als in seinen früheren Werken. In der Erfindung ist die Komposition reich und vornehm. Dr. Poppen verstand, das schwierige Werk überzeugend zu gestalten. Chor und Orchester wurden ihrer Aufgabe gut gerecht. Von den Solisten war die Maria der Ria Ginster am höchsten zu bewerten. — Eine Seltenheit war ferner die Aufführung der „Sinfonietta" von Reger durch Dr. Poppen. Es war eine äußerst dankenswerte Aufgabe, daß Poppen dieses „berüchtigte" Werk hier in Angriff nahm. Daß die Aufführung in allen Einzelheiten gut gelang und den Hörer von der gewaltigen Erfindung überzeugen konnte, ist ein schönes Zeichen für die Tüchtigkeit unseres Orchesters und seines Leiters. — An sonstigen Veranstaltungen hatten wir hier einen Mozart-Abend und ein Konzert mit tschechischen Komponisten unter Kleiber, Romantiker und Haydns Abschiedssymphonie unter Paul Radigs Leitung. — Auch im Stadttheater wurde fleißig gearbeitet; man brachte u. a. eine recht gute Aufführung des „Figaro". Dr. *L.*

*

München. *(Orchesterkonzerte.)* Der Chronist ist der Meinung, das Konzertleben des verflossenen Musikwinters habe sich, zumal was die Orchesterkonzerte angehe, in ziemlich ausgefahrenen Geleisen bewegt. Er glaubt deshalb, sich kurz fassen zu können. Äußere und innere Gründe wirkten zusammen, daß es hier nicht zu einem großzügigen, fortschrittlichen Musizieren kam. Es fehlt uns schon lange an überragenden Dirigenten, und die in Menge vorhandenen „Allzuvielen" verderben bekanntlich den Brei. Als Ersatz für die diesmal ausfallenden großen Abonnementskonzerte des Konzertvereins veranstaltete die Konzertdirektion Bauer einige Hausegger-Konzerte, die dem Präsidenten der Akademie der Tonkunst und zugleich dem einzigen *bedeutenden* hier ansässigen Kapellmeister Gelegenheit gaben, Meisterwerke von Beethoven, Brahms, Bruckner, Liszt und Reger in der an ihm bekannten geist- und charaktervollen Art zu interpretieren. Dabei erlebte auch ein (von Hausegger instrumentiertes) Melodram von A. Ritter (Op. 24 „Graf Walther und die Waldfrau", nach F. Dahns Ballade) und des Münchner Akademieprofessors und „unmodernen" Komponisten A. Beer-Walbrunns köstlich humorige Orchesterburlesken „Wolkenkuckucksheim" (nach Ruederer) eine Aufführung. Es ist bedauerlich, daß Hausegger — sieht man von seinen gelegentlichen Konzerten mit den ihm unterstellten Lehrern und Schülern ab — hier stets nur auf das nicht erstrangige, meist abgehetzte und in diesem Falle auch numerisch geringe Konzertvereinsorchester angewiesen war. — Um so größere Bedeutung hätten die Konzerte der Musikalischen Akademie gewinnen können, wenn ihr Leiter, Knappertsbusch, die ihm gestellte Kulturaufgabe in ihrer vollen Bedeutung erfaßt hätte. Das erhebliche, ja ganz besondere Format dieses Stabvirtuosen hat Unterzeichneter auch an dieser Stelle von Anfang an anerkannt. Trotzdem glaubt er, Knappertsbusch sei als Oberleiter des leistungsfähigsten Orchesters und Chores Münchens einstweilen fehl am Orte. Seine Konzertprogramme hatten weder nach rückwärtiger noch nach vorwärts weisender Richtung ein eigenes Gesicht und ließen Zweifel darüber offen, ob es dem Künstler mit dem Ausbau seiner Dirigentenpersönlichkeit ernst ist. Das von ihm Geleistete war nur dann wirklich hochwertig, wenn es (wie z. B. R. Strauß' „Don Juan") mit seinem (engbegrenzten) persönlichen Geschmack zusammentraf. Unter den wenigen von ihm vertretenen Neuheiten ragte Baußnerns Symphonie „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" hervor. — Was sonst an Orchesterdirigenten aus München und dem umliegenden deutschen und fremden Ausland aufmarschierte, war oft zweiten Grades. Bruno Walter, den wir nun wohl als Ausländer ansprechen müssen, erschien, von vielen freudig begrüßt, nur zu Anfang der Saison einmal auf dem Podium. Rudolf Heger, unser Opernkapellmeister, zeigte auch in einigen Symphoniekonzerten seine ungemein sorgfältige Art. H. W. v. Waltershausen, der Direktor der Akademie der Tonkunst, imponierte durch die Energie, mit der er ausglich, was die Natur ihm versagt. Trotzdem gesteht Unterzeichneter offen, daß ihm der vorwärts weisende künstlerische Erzieher Waltershausen lieber ist, als der Dirigent. Friedrich Munter, der Leiter der Volkskonzerte des Konzertvereins, ein vielseitig gebildeter und routinierter Dirigent, bewährte sich durch seine geschmackvoll zusammengestellten und — nach Maßgabe der Verhältnisse — gut durchgeführten Programme als wirklicher Volksbildner. Nicht übel führte sich auch der Münchner Paul Strüwer als Dirigent mit einem Programm „Don Juan und Faust" ein. Von den zahlreichen Gastdirigenten seien hier außer dem als Dirigent und Komponist sympathischen Hermann Zilcher nur zwei erwähnt, Wilhelm Sieben (Dortmund) und Rudolf Siegel (Krefeld). Ihre erfreulich aufwärts strebende Entwicklungskurve sollte man in München mit weniger interesselosem Wohlgefallen betrachten. Sieben ist der bessere Musikant und überhaupt eine der erfreulichsten Erscheinungen unseres Dirigentennachwuchses; Siegel die umfassendere (und deshalb wohl technisch nicht ganz so freie) Persönlichkeit. — Diese kleine Auswahl symphonischer Erlebnisse genüge. Sie konnte den Unterzeichneten nicht von einem fortschrittlichen Geiste der Musikstadt München überzeugen. Daß immerhin auch hier eine Sehnsucht nach Neuem lebt, bewies der Anteil, den man an Stravinskys grotesken, gemäßigt expressionistischen Ballettszenen „Petruschka" nahm, die uns Walter Beck mit verblüffender Virtuosität vermittelte, bewies vor allem die tosende Begeisterung, mit der Hans Pfitzner empfangen wurde, als er uns — im Bunde mit Gieseking — sein Klavierkonzert brachte. An dem vielgeschmähten Publikum scheint's also nicht immer zu liegen!

Erwin Kroll.

*

Stuttgart. *(Oper.)* Auf Uraufführungen mußten wir in diesem Jahr verzichten. Das liegt wohl mit an der zeitgenössischen Opernproduktion (oder besser Unproduktion), die seit Jahren gehemmt ist und die die Verhältnisse der letzten Zeit vollends abgedrosselt haben. Dafür gab's in bunter Reihe aus allen Operngattungen Neuinszenierungen. An erster Stelle ist Glucks „Alkestis" in der mustergültigen Übersetzung Aberts zu nennen. Der von K. W. Ochs geschaffene, feierlich ernste, in einfachen großen Flächen gehaltene szenische Rahmen stand in schönem Zusammenklang mit der herben musikalischen Gestaltung Leonhardts und der stilvollen Regieführung Dr. Erhardts, die in guter Betonung der menschlich fesselnden Züge der strengen, edlen Linie Gluckscher Musik folgte, ohne in kaltes Pathos zu geraten. An der vortrefflichen Aufführung hatten Windgassen (unser neuer Heldentenor, ein prächtiger Sänger und obendrein ein denkender, ausgezeichneter Darsteller) als Admetos und Rhoda von Glehn den Hauptanteil. Trotzdem vermochte mich Glucks Werk nicht tiefer zu berühren; mir will scheinen, als ob wir uns in dem Maße, in dem wir uns gefühlsmäßig wieder Händel, dem Vertreter der alten „Oper" nähern, von Gluck, dem Vertreter des alten „Musikdramas" entfernen. Hier wird die Musik in klarer, ihr nicht immer förderlicher Erwägung einem Stil angepaßt, dort schafft sie ihn dem Werk; das ist aber die bessere Lösung des Kompromisses, dem die Kunstgattung Oper ihr Leben verdankt. Die zweite Neuinszenierung von Belang brachte Webers „Euryanthe" in der Be-

arbeitung Erich Bands. Band hat das Textbuch von den zahlreichen Chezyschen Unmöglichkeiten zweifellos gut gereinigt; aber den Kardinalfehler der Handlung: Euryanthes unfaßliches Schweigen auf die nicht allzu beweiskräftige Ringgeschichte hin, hat auch er nicht beseitigt. Die einzige annehmbare Gestaltung dieser Szene (wie überhaupt der ganzen Handlung) bietet zweifellos die Bearbeitung Rolf Lauckners, der mit Hilfe Eglantines das Verhalten Euryanthes glaubhaft zu machen vermag. (Es war bedauerlich, daß man gerade in Stuttgart an dieser Bearbeitung vorbeiging.) Die Aufführung stand auf erfreulicher Höhe. Band hatte den musikalischen Teil mit großer Liebe und Sorgfalt studiert und leitete ihn mit voller Hingebung, das gleiche gilt von der Regie Erhardts, die nur der ersten Szene die plastische Herausarbeitung und Kontrastierung schuldig blieb. Ganz ausgezeichnet in der Hauptrolle die gesanglich wie darstellerisch so stilsichere und geschmackvolle Moje Forbach, ebenso Windgassen als Adolar und Wilhelm Rode als Lysiart. Ansonsten: eine herzerquickende, behäbig-heitere Neubelebung des „Waffenschmieds" unter Swobodas in solchen Dingen recht glücklicher Hand, äußerst munter und erbaulich dirigiert von dem neuen Kapellmeister Paul Schmitz und ebenso dargestellt von der reizenden Gertrud Bender (Marie), dem vergnügten Lohalm (Georg), Fritz (Stadinger), Swoboda (Adelhof) und Scharf (ein junger Bariton mit schmelzend weicher, prächtiger Stimme); ferner erfolgreiche Auffrischungen von „Martha" und den „Lustigen Weibern von Windsor" (in beiden Rhoda von Glehn durch ihre Anmut und ihren feinen Humor bezaubernd), endlich eine durch Windgassens meisterhafte, ganz schablonenfreie Gestaltung der Titelrolle bemerkenswerte Tannhäuser-Aufführung, in der Dr. Erhardts einfache und glückliche Behandlung der Venusbergszene sehr angenehm berührte. Aus neuester Zeit: eine Neuinszenierung der „Königskinder" von Humperdinck, die aber an diesem stilistischen Zwitter auch nichts zu retten vermochte. Von den allzu offensichtlichen Schwächen des Textes abgesehen, verstimmt die Vermischung von Märchenspiel und Musikdrama, von gewollter Volksmusik und großem Orchesterpathos. Endlich eine Neuinszenierung der Straußschen „Elektra". Szenisch das schwächste, was Erhardt bisher als Spielleiter geboten hat. Anstatt die der Musik und dem Text fehlende Tiefe wenigstens szenisch für die Handlung zu gewinnen, wählte man ein flaches, breites Bühnenbild, das alles Geschehen an die Rampe zog! Dazu eine Darstellung, die oft bedenklich ans Komische, wenn nicht ans Groteske streifte (Tanz der Elektra, Darstellung der Chrysothemis u. a.). Die einzige Leistung von Rang und Stil war die Klytämnestra von Lydia Kindermann. Viel Besseres als die szenische und darstellerische Leistung ergab die gesangliche und instrumentale unter Leonhardt, obgleich er den infernalen Klang und Glanz der Straußschen Partitur zu massig und schwer behandelte. Diese Partitur! Je mehr zeitlichen Abstand man von ihr gewinnt, in je helleres Licht der tagfrohe, lebensbejahende Strauß, der jugendlich freudige Meister des „Till Eulenspiegel", der humorvolle Schöpfer des „Rosenkavalier" rückt, um so fremder, gequälter erscheint sie einem; um so mehr glitzert nur das kalte Geschmeide virtuoser Pracht. *H. H.*

BESPRECHUNGEN

Bücher.

Walter Niemann: Brahms. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Niemanns Brahms-Biographie erscheint nunmehr in 11.—13. Auflage. Das Buch erfreut durch seine gründliche und sachliche Arbeit, durch die Übersichtlichkeit des Stoffes und die feine Einstellung zu dem Leben und dem Werk Brahmsens. Niemann läßt Brahms aus seiner niederdeutschen Heimat herauswachsen und führt Alles auf seine ausgeprägte Stammeseigentümlichkeit zurück. Er sieht das Wertvollste in dem Storm-, nicht Hebbelverwandten Brahms, in dem Epiker, Idylliker, Elegiker, nicht in dem „herben" Brahms. Die Persönlichkeit, die Wesensart wird von diesem Gesichtspunkt aus ebenso vortrefflich gezeichnet wie die Werke. Ein liebevolles, dabei aber ganz und gar nicht unkritisches Buch (wie sich besonders bei der Besprechung der Konzerte zeigt). Manche Breiten und Wiederholungen, auch manche stilistischen Unebenheiten wünschte man bei einer Umarbeitung beseitigt, vor allem würde man aber Noten- und Bildbeigaben begrüßen. Die Ausstattung des Buches ist ausgezeichnet. *H. H.*

*

Karl Storck: Mozart, sein Leben und Schaffen, umgearbeitet und ergänzt von Hugo Holle. Mit 3 Bildern. 2. Auflage. Bergland-Verlag, Elberfeld, Wuppertaler Druckerei A.G.

Die Verfasser von Biographien möchte ich in drei Gruppen einteilen: in rein wissenschaftliche, in Dilettanten und in Persönlichkeiten, die bei gründlichem Wissen doch nie den Kontakt mit dem großen Leserpublikum verlieren und daher in ihren stark subjektiven Äußerungen stets interessant, fesselnd sind, in ihrer Stilistik aber das Gefühl sprachlich-sinnlichen Wohlgefühls hervorrufen. Zu der dritten Gruppe zähle ich Karl Storck. Seine Mozart-Biographie, deren erste Auflage 1908 erschienen ist, zeigt nicht nur Enthusiasmus, sondern auch tiefes Eindringen in das Wesen des Tondichters und das Bemühen, nicht aus bloßen Gefühlsmomenten, sondern aus Mozarts eigenen brieflichen Äußerungen ihn und sein Werk zu charakterisieren. Seither hat die Mozart-Forschung, nicht zuletzt dank den Bestrebungen des Salzburger Mozarteums, sehr bedeutende Fortschritte gemacht und so ist es dem Verleger aufrichtig zu danken, daß er Storcks Werk einer gründlichen Umarbeitung und Ergänzung hat unterziehen lassen. Der Erfolg ist überraschend: Trotzdem wertvollste Veröffentlichungen über Mozart gerade in den letzten Jahren erschienen sind, zeigt Storcks Biographie nach der Umarbeitung durch Hugo Holle unverbrauchte Frische. Manch unnützer Ballast ist gefallen, in manchem auf Grund der neueren Forschungen die Stellungnahme geändert (so besonders in der Beleuchtung des Verhältnisses Mozarts zu seinem Vater), an vielen Stellen erfolgte stilistische Glättung, und doch präsentiert sich das Werk wie aus *einem* Gusse und bietet nicht nur belehrende, sondern auch spannende Lektüre. Ja, die Impulsivität des Empfindens reißt selbst den musikhistorisch erfahrenen Leser mit. — Besonders sei hingewiesen auf die Stellen, die Mozarts Deutschtum in kräftiger, aber durchaus nicht chauvinistischer Weise beleuchten, auf die Nachweisung des hohen Kunstverstandes, der Mozart innewohnte, und seine kritische Denkungsart, die von vielen noch immer unterschätzt werden, auf die Aufrollung der Probleme des „Don Giovanni" und der „Zauberflöte" und die klugen Ausführungen über moderne Musik. Vermißt habe ich nur eine Charakterisierung Konstanze Mozarts auf Grund der in den „Mozarteums-Mitteilungen" vor etwa drei Jahren veröffentlichten Briefe und Tagebuchblätter, die freilich vielleicht den Rahmen des Buches gesprengt hätten. — So ist es erfreulicherweise gelungen, ein Werk vor dem Verfall zu bewahren, das wohl wert ist, die Bücherei aller Musikfreunde zu zieren.

Robert Hernried.

*

Adolf Weißmann: Verdi. (Klassiker der Musik.) Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart-Berlin. 1922. Mit 23 Bildern. 224 Seiten.

Ein Verdi-Buch hat uns Adolf Weißmann geschenkt, das zwar kaum ein oder zwei neue Daten zur Lebensgeschichte mitteilt, das aber dem Phänomen Verdi in einer seltenen Art gerecht wird. Eine Monographie ist es, von einem Schwung und einer Begeisterung getragen, wie man sie bei so stark kritischer Einstellung nur selten finden wird. Es ist die erste zusammenfassende Wertung dieser genialen Opernkraftnatur vom Standpunkt unserer Zeit. Mit

welch feinem Spürsinn und welch fast unglaublicher Reizsamkeit Verf. dem Schaffen und Denken, den Werken und ihren Schicksalen nachspürt, wie er die Persönlichkeit Verdis in die Umwelt eingliedert, wie er ihr Wachsen und Werden, ihre Vollendung in knappen, meisterhaft geformten Sätzen darstellt, oft in paradoxen Wendungen ganze Zusammenhänge blitzartig durchleuchtend, das zu lesen ist ein seltener Genuß. Freilich wird mancher eine reinphilologisch-biographische Darstellung und eine eingehendere Behandlung dramaturgischer und musikalischer Fragen vermissen, aber diese mußte entfallen, sollte das Werk nicht sein Bestes verlieren: Geschlossenheit und Eindringlichkeit. Weißmann hat in diesem Werke mehr von Verdis Wesen und Eigenart enthüllt, mehr über sein Schaffen und die Eigenart seines Stiles gesagt, als alle seine Vorgänger. Dr. *M.*

*

Guido Adler: Richard Wagner. Drei Masken Verlag, München 1923.

Guido Adlers „Wagner-Vorlesungen", in der geschichtlichen Einstellung Wagners ebenso ausgezeichnet, wie in der stilistischen Wertung der Werke und in der Kritik der Schriften Wagners, erscheinen hier in zweiter, unveränderter Auflage. Die Ausführungen gehören in ihrer klaren Sachlichkeit mit zum Besten, was bisher über Wagner geschrieben worden ist. *L. U.*

*

Arnold Schmitz: Beethovens „Zwei Prinzipe". Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau. Berlin und Bonn. Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung.

Der Bonner Privatdozent behandelt in dem vorliegenden Buche ein Problem, das, trotzdem es schon seit der frühesten Beethoven-Literatur eifrig diskutiert worden ist, bislang als ungelöst gelten mußte. Die Bedeutung, die Beethovens Schüler und Freund Schindler der vom Künstler selbst aufgebrachten Bezeichnung: Zwei Prinzipe im Sinne eines dialogischen Kontrastes gegeben hatte, und die vielfach als authentische Interpretation übernommen wurde, ist — wie schon Riemann gesagt hat — so allgemein wie nur möglich. Die Schmitzsche Definition der „kontrastierenden Ableitung", bei der der Nachdruck auf beide Teile gelegt ist, entspricht der besondern, Monistisches und Dualistisches mischenden Schreibart Beethovens von vornherein mehr, als der einfache Kontrast Schindlers. Die auf Grund der neugewonnenen Erkenntnis vorgenommenen Untersuchungen des Verfassers erstrecken sich von den kleinsten Einheiten bis zu den höchsten Ordnungen des Satzbaues und bis zu den zwischen formalem Aufbau und der Instrumentierung bestehenden Beziehungen. Dabei werden eine Reihe wichtiger Spezialfragen der Beethoven-Forschung, wie die Beziehungen des Beethovenschen Werkes zu den Mannheimern, zu Mozart und Haydn, zu Sterkel, ferner die Bedeutung der durchbrochenen Arbeit in interessanter Weise behandelt, so daß die Schmitzsche Arbeit die von Becking, Gal, Fischer, Jalowetz inaugurierte moderne Detailforschung der Beethovenschen Formprobleme in erfreulicher Weise bereichert. *Ernst Bücken.*

*

Ernst Toch: Melodielehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie (Max Hesses Handbücher Nr. 69). Berlin, Max Hesses Verlag, 1923.

Solange noch von der Flut der Theoriebücher die spärlichen Arbeiten zur Melodielehre verschlungen werden, ist es kaum zu verwundern, wenn der Autor eines solchen Buches — wie im vorliegenden Falle Ernst Toch — annimmt, das erste Werk der genannten Disziplin vorzulegen. Derselben Ansicht war auch schon Anton Reicha in seiner Abhandlung von der Melodie (Traité de melodie, 1814), der das Glück zuteil wurde, durch ein volles Jahrhundert in einem Dutzend Auflagen bis in unsere Tage eine Stütze des Musikunterrichts, wenn auch leider nur in der romanischen Welt, zu werden. Indessen klaffte bis heute in unserm deutschen Konservatoriums-Lehrplan die große Lücke der mangelnden Unterweisung in der Melodiebildung, die nur in der bekannten schematischen Weise in den Anfängen der Kompositionslehre abgehandelt wird. Schon die Behandlung des Stoffes in den Hauptabschnitten: Die Gerade — Die Wellenlinie — Melodische und rhythmische Elastizität — Die Melodie im Lichte der Harmonik — Harmoniefremde Töne als Melodiebildungsmittel — Häufungen und Hemmungen — Melodische Stützpunkte — zeigt, daß Toch die ausgetretenen Wege vermeidet. Sein Ziel liegt in dem Aufspüren der Gesetzmäßigkeiten der melodischen Erformung, dem er sich in ähnlicher Weise zu nähern sucht, wie das nach dieser Richtung vorbildliche Werk unsrer Tage: Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts, da auch Toch außer dem Melodieobjekt auch den Tatsachen der durch die melodische Erformung ausgelösten Empfindungen seine Aufmerksamkeit schenkt. Gerade wegen dieser doppelten Richtung der Erkenntnis ist aber des Verfassers Definition der Melodie als „Nacheinanderklingen von Tönen" als ein in der Tat zu „grober Umriß" abzulehnen. Es kommt noch wenig darauf an, ob die von Toch aufgedeckten Gesetze der Melodiebildung auch wirklich nun lauter Grundgesetzmäßigkeiten *erster Ordnung* sind, vielmehr ist es zunächst von Wichtigkeit, daß einmal mit der Aufstellung von solchen Gesetzen überhaupt begonnen wird, wie ja Tochs vor Kurths Kontrapunkt geschriebenes Buch einen Anfang bedeutet, und zwar einen recht verheißungsvollen. *Ernst Bücken.*

*

Musiker-Kalender Hesse-Stern 1924. Max Hesses Verlag, Berlin.

Etwas spät können wir dieses Jahr erst den nunmehr einzigen deutschen Musiker-Kalender anzeigen. Seine Zuverlässigkeit nimmt mit wachsender Reichhaltigkeit zu, so daß er eigentlich heute schon als fast lückenlose Auskunftei bezeichnet werden kann, die einem über Konzertdirektionen, Verleger, Referenten, Vereine, Zeitschriften des In- und Auslandes, Stiftungen, über Solisten und Kammervereinigungen, über die Musiker und musikalischen Einrichtungen (Theater, Musikschulen, Chöre, Bibliotheken usw.) von über 450 Städten zuverlässigsten Rat erteilt. Der Auslandsteil ist wesentlich erweitert: Amerika, Rußland, Portugal und Island sind einbezogen worden. Einer besonderen Empfehlung dieses unentbehrlichen Adreßbuchs bedarf es nicht mehr. *H. H.*

*

Siegfried Ochs: Der deutsche Gesangverein. Max Hesses Verlag, Berlin.

Allen Chorleitern und darüber hinaus allen Freunden des deutschen Chorgesangwesens (besonders auch den Herren Vorständen) sehr zu empfehlen. Ochs, wohl der Berufenste auf diesem Gebiet, gibt wichtige Aufschlüsse und Ratschläge über Textbehandlung, Tonreinheit, Atembehandlung, Rhythmus usw.; ferner beherzigenswerte Winke über Chordisziplin u. v. a. Daneben eine Fülle von Gedanken, Erfahrungen und bitteren Wahrheiten. *L. Ch.*

Musikalien.

Julius Reubke: Große Sonate in b moll (Franz Liszt gewidmet). J. Schuberth & Co., Leipzig.

Im Frühjahr 1885 spielte der leider so früh verstorbene Pianist und Komponist William Dayas diese Sonate in Weimar vor Meister Liszt, der damals mit größter Bewunderung dieses großartige Werk besprach. Reubke schrieb die Sonate im Alter von zwanzig Jahren und wenige Jahre später entriß der Tod dieses gewaltige Talent der Welt. Wer kennt die Sonate heute noch? Obgleich ich die Konzertaufführungen aufmerksam durch mein ganzes Leben verfolgte, entdeckte ich doch niemals diese Sonate auf dem Programm eines Pianisten; vergessen und verschollen ist der Name Julius Reubke! Obgleich die Sonate unter dem Einfluß der Lisztschen h moll-Sonate entstanden ist, so ist sie doch, oder vielleicht gerade deshalb ein Meisterwerk. Es ist hier leider nicht der Raum

eine Analyse der wunderbaren Schönheiten, der Großartigkeit des Stiles und der kolossalen Klaviertechnik zu bringen; diese Zeilen haben nur den Zweck, die Pianisten auf dies ungeheuerlich große Werk aufmerksam zu machen. Denn als ich dasselbe kürzlich wieder durchnahm und in seiner Dämonik, in seinem überirdischen Zauber schwelgte, hielt ich mich verpflichtet, den Pianisten einen energischen Weckruf zu senden, damit diese wunderbare Schöpfung zum Leben erwache und nicht mehr in den Archiven des Verlages J. Schuberth schlummere. Sind wir denn so überreich an Klaviersonaten nach Liszt? Bedenke man, wie oft, trotz des Weges, den uns Liszt mit seiner Sonate in einem Satze wies, zur viersätzigen Sonate, welche Bülow ein vormärzliches Geschäft nach Listz nannte, zurückgegriffen wurde! Nun liegt eine Klaviersonate in einem Satze vor und trotzdem hat sich ihr noch kein Pianist genaht! Es erfüllt mich immer mit größter Verwunderung, wie ein junger Mann von 20 Jahren ein Riesenwerk von solcher Reife schreiben konnte! Was hätte dieses große Talent, entschieden neben Cornelius der größte Vertreter der Lisztschule, noch schaffen können, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre. *A. Stradal.*

*

Pan-Sammlung. Beliebte Stücke alter und neuer Meister für Blasinstrumente, herausgegeben von Oscar Fischer, Soloflötist des Gewandhausorchesters. Verlag von Rob. Forberg, Leipzig.

Es kann fraglich erscheinen, ob ein Bedürfnis nach einer neuen Sammlung von Bearbeitungen sogenannter „beliebter Stücke" bestand, da es bereits mehrere derartige zum Teil recht gute Sammlungen gibt. Berücksichtigt man aber den für den Dilettanten vielfach zu hohen Schwierigkeitsgrad der neueren — erfreulicherweise ziemlich umfangreichen Originalflötenliteratur — so kann man wohl die Bedürfnisfrage bejahen, zumal der Herausgeber sich mit Erfolg bemüht hat, hauptsächlich Unbekanntes bezw. weniger Bekanntes zu bringen. Die Bearbeitungen sind in erster Linie für Flöte gedacht, jedoch auch für Klarinette oder Oboe geschrieben, einige auch für Horn, Fagott, Trompete, Violine oder Violoncello. Sie sind durchweg als gut gelungen zu bezeichnen; an der mir vorliegenden Ausgabe für Flöte fällt insbesondere angenehm die verständnisvolle Tonartwahl auf — ein Vorzug, den andere Bearbeitungen vielfach vermissen lassen. Druck und Ausstattung sind ausgezeichnet. Es sind bisher erschienen: Nr. 1, J. S. Bach, Arie: „Schlafe mein Liebster" aus dem Weihnachtsoratorium; Nr. 2, Gluck, Largo; Nr. 3, Leclair, Sarabande und Tamburie; Nr. 4, Rameau, Gavotte aus „der Ruhmestempel"; Nr. 5, Rameau, Menuett und Passepied aus „Castor und Polluc"; Nr. 5, Schumann, Träumerei aus den „Kinderszenen"; Nr. 7, Tenaglia, Aria (ein besonders schönes Stück); Nr. 8, Haydn, Capriccietto; Nr. 9, Bach-Gounod, Meditation (auf diese hätten wir allerdings lieber verzichtet); Nr. 10 liegt mir noch nicht vor. Die Sammlung wird fortgesetzt. *Paul Mithmann.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* veranstaltet sein 54. Tonkünstlerfest vom Pfingstmontag den 9. bis 15. Juni in Frankfurt a. M. Das Programm umfaßt ein Chor- und zwei Orchesterkonzerte, ein a cappella-Chorkonzert und einen Vortrag von Alois Haba über Vierteltonmusik mit praktischen Vorführungen aus diesem Gebiet. Zur Aufführung kommen Werke von C. Rathaus (Symphonie), Ernst Wolff (Ouvertüre), L. Ermatinger (Symphonie), Jan van Ingenhoven (Symphonische Phantasie), Gerhard v. Keußler („Zebaoth", großes Chorwerk), F. Busoni (Orchestergesänge), Othmar Schoeck (Ghaselen für eine Singstimme und Kammerorchester), Alexander Jemnitz (Quartett für Trompeten), Alban Berg (Szenen aus der Oper „Wozzeck"), ferner a cappella-Chorgesänge von Hans Pfitzner (Columbus), Felix Petyrek (Irrende Seelen), Arnold Schönberg (Friede auf Erden). Zu Ehren der 60. Geburtstagsfeier von Richard Strauß, dem Ehrenvorsitzenden des A. D. M.-V., wurden des Meisters „Deutsche Motette" und „Sinfonia domestica" (diese erlebte beim Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. vor 20 Jahren ihre Uraufführung), in das Programm aufgenommen.

— Die *Göttinger Händel-Opern-Festspiele,* die anfangs Juli zum 5. Male stattfinden, bringen dieses Jahr die Uraufführung von Händels heiterer Oper „Serse" (Xerxes) in der Bearbeitung von Dr. O. Hagen unter Mitwirkung erster deutscher Opernkräfte, mit dreimaliger Wiederholung. Die Prospekte werden in den nächsten Tagen von der Leitung der Festspiele (Goldgraben 20) versandt werden.

— Vom 22. bis 27. April veranstaltet *Dortmund* eine *Musikwoche zeitgenössischer Meister.* Veranstalter sind der bedeutend verstärkte Dortmunder Musikverein, der Madrigalchor, der Philharmonische Verein, das städtische Orchester und das Stadttheater. Leiter des Symphoniekonzertes und des Chorkonzertes ist Wilhelm Sieben, des Madrigalchores Karl Holtschneider, der Opernaufführungen Karl Wolfram und Dr. Robert Kolisko. Programm: Chorkonzert: „Natursymphonie" von Hausegger „Te deum" von Braunfels, Instrumentalkonzert: „Symphonische Elegie" von Rudolf Mengelberg, „Hymne" von Georg Jokl, Introduktion, Variationen und Fuge über „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" von Otto Manasse, II. Symphonie von Max Trapp, Kammermusikkonzert: Streichquintett von Pfitzner, a cappella-Chöre von Haas und Beer-Walbrunn, Streichquartett von Heinrich Kaminski, Oper: „Ritter Blaubart" und „Judith". Als Solisten sind verpflichtet: Amalie Merz-Tunner, Fritz Kraus und das Havemann-Quartett.

— Die *Landeskapelle Meiningen* (ehem. Hofkapelle) veranstaltet wie im vergangenen Jahr ein Reger-Fest in diesem Jahre ein Brahms-Fest am 13. und 14. April in Meiningen. Vorgesehen ist eine Morgenfeier, die das Kölner Gürzenich-Quartett und Kammervirtuos Hermann Wiebel (Klarinette) ausführen, sowie zwei Orchesterkonzerte am Sonntag und Montag abend. Das Programm für die Orchesterkonzerte bringt die Haydn-Variationen, die Bratschenserenade, die II. und IV. Symphonie, und die beiden Chorwerke Nänie und Schicksalslied. Als Solist wird Prof. Bram-Eldering (Köln) das Violinkonzert spielen.

— Die *Königliche Akademie Santa Cecilia in Rom* hat beschlossen, im Laufe des ersten Halbjahrs die vierhundertste Wiederkehr des Geburtstages Giovanni Pierluigis da Palestrina feierlich zu begehen, zumal da die Akademie den großen Tonkünstler zu ihren Gründern (1584) zu zählen sich rühmen kann.

— *Janaceks* Oper „Jenufa" errang in der Berliner Staatsoper unter Kleibers genialer Leitung einen ungewöhnlich starken Erfolg.

— Die *Trio-Vereinigung* H. v. Wesdehlen, Max Menge, Fritz Deinhard, setzte sich mit Erfolg für moderne Triowerke wie Reger, Pfitzner, Schmid, Weismann, Reutter, Ravel, Windsperger usw. ein.

— Das erste Konzert des *Hilfsbundes für deutsche Musikpflege E. V.* in Berlin war Werken des Nürnberger Komponisten Ludwig Weber gewidmet. Zur Aufführung kam das II. Streichquartett, Lieder für Mezzosopran und Streichquartett und Chorwerke. Ausführende waren: das Havemann-Quartett, der Neue Chorverein Nürnberg (Dirigent A. Hardörfer) und die Konzertsängerin Else Härtl. — Im ersten diesjährigen „Melos-Konzert" wurde Webers Bläserquintett aufgeführt.

— Die Sopranistin *Anne Weegmann-Schmitt* (Stuttgart) hat in Ulm als Aida, Amelia (Maskenball) und Martha (Tiefland) sehr starke Bühnenerfolge gehabt.

— Die *3. Rheinische Literatur- und Buchwoche* wird in diesem Jahre, verbunden mit einer Musikwoche, im Juni und Juli in den Kölner Ausstellungshallen stattfinden und noch vor Pfingsten er-

öffnet werden. Außer einer Ausstellung: „Das Stadt- und Landschaftsbild", in der die Eigenart, Schönheit und Anziehungskraft der rheinischen Stadt und Landschaft veranschaulicht wird, sind literarische und musikalische Veranstaltungen größeren Stiles vorbereitet, die sich auf dem Gedanken aufbauen: „Die Landschaft als Motiv in Literatur und Musik".

— Die Stuttgarter Pianistin *Helene Renate Lang* hat in Dresden zusammen mit dem Geiger Willy Müller einen ungewöhnlichen Erfolg bei Publikum und Presse mit Werken von Bach, Mozart und Joseph Haas (Grillen) errungen.

— Mit *geistlichen Abendmusiken* in der Nürnberger St. Sebalduskirche wird Organist Carl Böhm im Frühjahr beginnen. Dieselben sollen nicht nur die schönsten Tonschöpfungen der deutschen Orgelliteratur, sondern auch mit Hinzuziehung von hiesigen und auswärtigen Solo- und Chorkräften Instrumental- und Gesangswerke darbieten, die in einem musikgeschichtlichen Zusammenhang mit den betreffenden Orgelwerken stehen. Zwischen Abenden, die nur einem Komponisten gewidmet sind, werden historische Konzerte eingegliedert, welche die Entwicklung der Orgelmusik von ihren ersten Anfängen bis zur Neuzeit aufzeigen. Daß hierbei im Laufe der Zeit sämtliche Orgelwerke J. S. Bachs zu Gehör kommen, wird von allen Bach-Freunden wohl begrüßt werden. Außerdem finden in den Monaten Mai, Juni, Juli und September an jedem Sonntag nach dem Hauptgottesdienst (bis ½12 Uhr) Orgelkonzerte statt, die zu einer ständigen Einrichtung in der St. Sebalduskirche werden sollen.

— Die Stimmbildnerin *Trude Schulze-Albrecht* (Ulm a. D.) erzielte anläßlich eines Liederabends mit gereiften Schülern einen außerordentlichen Erfolg bei Publikum und Presse.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— *Schrekers* „Irrelohe" ist unmittelbar nach der Uraufführung in Köln in Stuttgart herausgekommen. (Bericht folgt im nächsten Heft.) In Stuttgart mußte die Oper bei der ersten Wiederholung abgesetzt werden, weil der Herr Heldentenor R. erklärte, die Rolle liege ihm nicht und strenge seine Stimme zu sehr an!!! Hoffentlich läßt sich die Intendanz diese unerhörte Anmaßung eines selbstherrlichen, im übrigen hier weit überschätzten Tenors nicht gefallen.

— *Hans Gals* „Ouvertüre zu einer Puppenkomödie" hat bei ihrer Uraufführung in Weimar (Staatskapelle) großen Erfolg gehabt.

— Eine Orchestersuite „Im Gebirge" von *Walter Stockhoff* wird Hermann Scherchen (Museumskonzerte) in Frankfurt a. M. uraufführen.

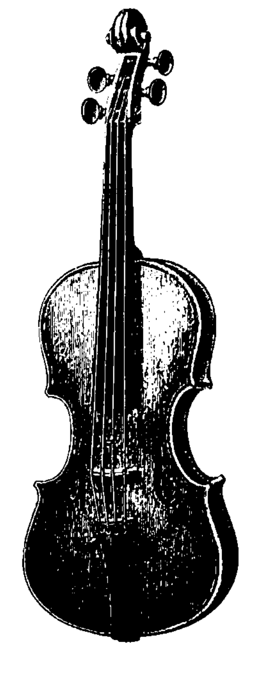
— Die Stuttgarter Altistin *Martha Fuchs* hat in einem Kammer-Liederabend zusammen mit dem Stuttgarter Streichquartett, dem Klarinettenvirtuosen Dreisbach, dem Flötisten Jungnitsch und dem Fagottisten Bayer *Hindemiths* „Junge Magd", *Franz Philipps* „Lenau-Lieder" und *Hermann Reutters* „Hölderlin-Hymnen" mit außergewöhnlichem Erfolg zur lokalen Erstaufführung gebracht.

— Das 5. Streichquartett von *J. L. Emborg* ist in Berlin durch das Budapester Quartett zur Uraufführung gekommen.

Für unverlangt eingehende Manuskripte übernimmt die Schriftleitung keine Verantwortung. Ihre Rücksendung erfolgt nur, wenn Postgeld beiliegt. Anfragen ist ebenfalls Postgeld für Antwort beizufügen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEU! Unübertroffen! NEU!



MEISTER-VIOLINEN VIOLAS UND CELLOS

nach Ant. Stradivarius, Guarnerius, Maggini mit alt ital. Klangcharakter und sofortiger Ansprache.

Jedes Instrument
ist mit Brandmarke versehen.
Mit Probeinstrumenten stehe
gerne zu Diensten.

Beste Bezugsquelle von Bogen, Etuis, Saiten etc.

Reparatur-Arbeiten in kunstgerechter fachmännischer Ausführung.

A. F. KOCHENDÖRFER, STUTTGART, KARLSTR. 9

ERSTE WÜRTT. KUNSTWERKSTÄTTE FÜR GEIGEN- UND LAUTENBAU.

(Paul Kochendörfer, geprüfter Geigenbaumeister.)

KAHNTS MUSIK-BÜCHER

KLAVIER:

	Goldmark Geheft.	Goldmark Geb.
Bach, Ph. Em.: *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen.* Kritisch revidierter Neudruck. Herausgegeben von Dr. W. Niemann. 4. Auflage	6.–	8.–
Breithaupt, R. M.: *Die natürliche Klaviertechnik.*		
Band I: Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis	10.–	12.–
Band II: Die Grundlagen des Gewichtsspiels	4.–	5.–
Band II: Französische Ausg. Englische Ausg. . je	–	5.–
Praktische Studien zur natürlichen Klaviertechnik 5 Hefte, je	6.–	8.–
Dunn, John Petrie: *Das Geheimnis der Handführung beim Klavierspiel*	3.–	4.50
Kullak, Ad.: *Die Aesthetik des Klavierspiels.* 9. Aufl. Bearbeitet u. herausgeg. von Dr. Walter Niemann	5.–	7.–
Matthay, Tobias: *Die ersten Grundsätze des Klavierspiels.* Auszug aus dem Werke des Verfassers „The Act of Touch" nebst zwei neuen Abschnitten: Anleitungen und Erklärungen für Schüler, Ratschläge für Lehrer und Selbstlernende	3.–	4.50
Milankovitch, Bogdan: *Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst*	–	6.–
Niemann, Walter: *Das Klavierbuch.* Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister, des Klavierbaues und der Klavierliteratur, 11., reich vermehrte und illustrierte Auflage	–	5.–
Ramul, Peter: *Die psycho-physischen Grundlagen der modernen Klaviertechnik*	–	3.–
Ausgabe in russischer Sprache	–	4.–

VIOLINE:

	Geheft.	Geb.
Diestel, Hans: *Violintechnik und Geigenbau.* Die Violintechnik auf natürlicher Grundlage nebst den Problemen des Geigenbaus	–	3.–
Rau, Fritz: *Das Vibrato auf der Violine*	2.–	–
Saß, Aug. Leop.: *Zum Problem der Violintechnik. — Der Geigerspiegel.* . je	–.60	–
Stoeving, Paul: *Die Kunst der Bogenführung.* Ein prakt.-theor. Handbuch für Lernende, zugleich auch für den Lehrer zur Erleichterung des Unterrichts	–	3.–
Stoeving, Paul: *Die Meisterschaft über den Geigenbogen.* Die Anwendung des Bogens und die Feinheiten in der Bogenführung für Violinlehrer und -Schüler	–	3.–
Tottmann, Albert: *Das Büchlein von der Geige* oder die Grundmaterialien des Violinspiels. 7. Aufl.	–.60	–

GESANG:

	Goldmark Geheft.	Goldmark Geb.
Martienßen, Franziska: *Das bewußte Singen.* Grundlegung des Gesangstudiums. Mit einem Geleitwort von Johannes Messchaert	–	3.–
Pulvermacher, Benno: *Die Schule der Gesangsregister* als Grundlage der Tonbildung. 7. Aufl.	6.–	7.–
Reichert, Fr.: *Die Lösung d. Problems eines freien Tones*	1.–	–
Seydel, Martin: *Grundfragen der Stimmkunde* für Sänger und Sprecher	1.–	–

HARMONIELEHRE:

	Geheft.	Geb.
Achtélik, Josef: *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien.* Eine ästhet. Musiktheorie. Teil I	6.–	8.–
Capellen, G.: *Fortschrittl. Harmonie- u. Melodielehre*	4.–	5.–
Koch, Friedr. E.: *Der Aufbau der Kadenz*	–	1.20
Reger, Max: *Beiträge zur Modulationslehre.* Deutsche Ausg. 11. Aufl. Französ. Ausg., Engl. Ausg. . je	–	1.20

VERSCHIEDENE BÜCHER:

	Geheft.	Geb.
Bach, Wilh. Friedemann: *Sein Leben und seine Werke,* mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und 2 Bildern, von Dr. Martin Falck	4.–	6.–
Goldene Worte über Musik. Herausgegeben von Siegfried Dittberner	–	5.–
Ausgabe in Ganzleinenband	–	7.–
Ausgabe in Luxuseinband Halbleder	–	10.–
Lach, Robert: *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornament. Melopöie.* Beiträge zur Geschichte der Melodie. Mit zahlreichen Notenbeilagen	22.–	24.–
Mikorey, Franz: *Grundzüge einer Dirigierlehre.* Betrachtungen über Technik und Poesie des modernen Orchester-Dirigierens	–	1.–
Müller-Reuter, Th.: *Lexikon der Konzertliteratur.* Bd. I	6.–	8.–
Nachtrag zu Band I. (Beethoven, Brahms, Haydn)	4.–	6.–
Praetorius, Michael: *Syntagma musicum. Tomus tertius.* Wolfenbüttel 1619. Bearbeitet u. neu herausgegeben von Dr. E. Bernoulli	6.–	8.–
Quantz, Joh. Joachim: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen.* Kritisch revidierter Neudruck. Herausgeg. von Dr. Arnold Schering	6.–	8.–
Schering, A.: *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance.* Mit zahlreichen Abbildungen	6.–	8.–
Seidl, Arthur: *Vom Musikalisch-Erhabenen.* Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. 2., durchgearbeitete und vermehrte Auflage	3.–	4.50

VERLAG VON C. F. KAHNT, LEIPZIG, NÜRNBERGERSTR. 27

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 3

Könige und Kärrner von Dr. Hermann Unger (Köln)

Ein Blick in die Mehrzahl der heute in unheimlicher Fruchtbarkeit aus dem dürren Boden der Zeit ins Kraut geschossenen Kunstzeitschriften belehrt uns darüber, daß wir uns in einer Epoche befinden, die mehr als jede andere der Geschichte den Namen „Geniezeit" beansprucht. Vielleicht ist es sogar ein Zeichen von Jugendlichkeit, wenn heutzutage kaum noch ein Artikel über irgend einen Schaffenden handelt, worin es nicht von gymnasiastenhaften Superlativen nur so wimmelt. Nomina odiosa! Und ebenso pueril könnte man es nennen, wenn andere Schriftsteller längst anerkannte Meister in einem Tone abkanzeln, der einem blutigen Anfänger gegenüber noch als unfreundlich bezeichnet werden müßte. Mir schwebt hier u. a. Vrieslanders im übrigen recht anerkennenswerte E. Bach-Biographie vor, die einem Reger das Recht abspricht (leider zu spät!), Fugen zu schreiben, die einen Strauß als Windbeutel, einen Bülow als Charlatan abfertigt. Ähnliches gilt von Blochs „Geist der Utopie". Selbst Mozart ist nicht davor bewahrt geblieben, in einem unlängst erschienenen dickleibigen Buch als „Beginn des musikalischen Verfalls" angesprochen zu werden. Gleiches begibt sich in der Literatur: der „Dichter" Bronnen (ein arg trüber, jedenfalls aber kein „Quickborn"!) nennt in seiner Zeitschrift „Vers und Prosa" Shakespeare einen „großen Schuft, was dreiunddreißig Dramen nicht hätten verhindern können, bis er endlich am Verrecken war". Soll man da lachen oder weinen?

Busoni wendet sich heute vergeblich gegen die Geister, die er selbst beschwor: die künstlerische Gesetzesfreiheit, die er verkündete, hat uns zu Menschen im Sinne des Hasencleverschen „Sohnes", des Werfelschen „Spiegelmenschen" gemacht, die selbstherrlich das Alte beiseiteschieben, ja den warnend sich entgegenstellenden Eltern ins geheiligte Antlitz schlagen. Woher nehmen wir das Recht?

Dachten die wahren großen Fortschrittsmusiker der Geschichte revolutionär oder nicht vielmehr evolutionär? Bach, Beethoven, Bruckner, Reger waren pedantische Lehrmeister. Berlioz und Wagner bemühten sich, Beethoven zum Gewährsmann ihrer Neuerungen zu machen. Schumanns Beethoven-Schwärmerei ging wie diejenige von Berlioz ins Komische. Chopin begann des Tages Arbeit mit Bach. Bruckner hing kindlich an Wagner. Reger schnaufte bei der Lektüre Schubertscher Musik: „Herrgott, was ist dem Kerl alles eingefallen". Brahms nannte sich den ehrerbietigsten Wagnerianer. In seinem eben erschienenen ausgezeichneten Buche „Führer und Probleme der neuen Musik" zitiert Dr. E. Bücken Wagners Wort „Was wir mit dem Strome schwimmen sehen, mag sich einbilden, dem steten Fortschritt anzugehören. Jedenfalls wird es ihm leicht, sich fortreißen zu lassen und es merkt nichts davon, im großen Meere der Gemeinheit verschlungen zu werden. Der große Künstler muß dem Strome entgegen zur Quelle zu gelangen suchen."

Und Max Reger: „Das Gestern und das Vorgestern in unserer Kunst kann den jungen Mitstrebenden gar nicht eindringlich genug ans Herz gelegt werden. Und den jungen Herren, die da glauben, es genüge zum Fortschritte, wenn man eine rote Jakobinermütze aufsetzt und schreit ‚Nieder mit den Tyrannen' kann nicht oft genug nachdrücklichst klar gemacht werden, daß ein wahrer Fortschritt nur kommen und erwartet werden kann auf Grund der genauesten und liebevollsten Kenntnis der Werke derer ‚von gestern', daß vor allem Fortschritt nur erwachsen kann aus Können, dem Können, welches die Leute ‚von gestern' in ewig vorbildlicher Weise uns zur Nachahmung und Nacheiferung besessen haben." Wagner, Reger, Strauß haben getrachtet, was man ihnen als Neuerungen anrechnete, als organische Fortbildung des bisher Bestehenden nachzuweisen. Wir dagegen empfinden es als persönliche Kränkung, irgendwie mit gegebenen Maßstäben gemessen zu werden. Daher die Inkommensurabilität unserer „Leistungen", daher jeder von uns ein Gott für sich. Wir gleichen dem Spitzwegschen Spießbürger, der sich höchlich erbost, als ihm auf der Straße von einem Witzbold die grimmige Janitscharenmaske heruntergerissen wird.

Der Kunsthistoriker weiß, daß das Schiller-Wort vom König und Kärrner eigentlich in seiner Umkehrung gilt: das unbedingt „Neue" zu finden, mühten unsere Großen sich nie, sie fanden Anregungen dazu bei den Kleinen vor und während ihrer Lebenszeit. Was sie erstrebten und erreichten, war die organische Fortentwicklung und Zusammenfassung alles noch Unausgereiften. Die Kärrner hatten viel zu tun, aber die Könige bauten. Sollte uns „Fortschrittsmusiker um jeden Preis" diese Feststellung nicht nachdenklich stimmen, nachdenklich und bescheiden, mindestens ebenso bescheiden, wie die „Könige" es immer gewesen?

Die Grundlagen des Stils in der Musik von Karl Blessinger

IV.

Die Alleinherrschaft des harmonischen Prinzips wird theoretisch durch Zarlino, praktisch durch die venezianische Schule vorbereitet, während das chromatische Madrigal bereits das extreme Leittonprinzip im später zu erläuternden modernen Sinne vorauszunehmen strebt. In der Monodie steht das harmonische Prinzip in voller Reinheit fertig ausgeprägt da. Wenn dieses Prinzip erst etwa ein Jahrhundert später in der italienischen Instrumentalmusik (Corelli) und im italienischen Kammerduett (Steffani) zu einer wirklichen Klassizität des Stils geführt hat, so liegt dies weniger daran, daß die Technik des harmonischen Satzes sich erst entwickeln mußte, als daran, daß in metrischer Beziehung barocke Elemente, die später noch zu charakterisieren sind, in großem Umfange auftreten. Noch weitaus stärker freilich treten diese barocken Elemente in der deutschen, insbesondere in der norddeutschen Musik des 17. Jahrhunderts auf, die trotz ihrer zum Teil überragenden künstlerischen Bedeutung uns in diesem Zusammenhang wenig interessiert. Sie läßt sich kurz dahin charakterisieren, daß ihr zwar das harmonische Prinzip zugrunde liegt, daß aber dieses Prinzip technisch noch durchaus nach den Regeln der alten Polyphonie (reale Stimmen!) behandelt wird.

Um so größer und schwieriger ist das Problem, vor das uns Bach stellt. Wohl fußt Bach in vielen Punkten auf seinen unmittelbaren Vorgängern und auf seinen Zeitgenossen, und darum ist für ihn die Bedeutsamkeit des harmonischen Prinzips durchaus zweifelsfrei festgestellt. Andererseits aber gibt die Tatsache sehr zu denken, daß Bach dem inneren Wesen der Polyphonie weitaus näher steht als irgend ein deutscher Meister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Man hat vielfach rein instinktiv von „gotischen" Elementen in Bachs Kunst gesprochen und damit zweifellos an gewisse innere Beziehungen zur alten Polyphonie gedacht, die dem Meister ja, wie erwiesen, wohl vertraut war. Damit aber ist zum mindesten erwiesen, daß die Frage nicht grundlos ist, ob nicht Bach gelegentlich auch die alte melodische Tonbestimmung bei manchen Werken sich gedacht hat. Diese Frage wird durch den Hinweis auf Bachs Eintreten für die gleichschwebende Temperatur nicht gegenstandslos gemacht, denn die temperierte Terz (die große wie die kleine) liegt zwischen dem natürlichen und dem pythagoreischen Werte, kann also in doppeltem Sinne gedeutet werden. Und nun versuche man, sich gewisse Fugenthemen, etwa aus dem Wohltemperierten Klavier Teil I, Nr. 1, 14, 23, Teil II, Nr. 9, 17, 19 im pythagoreischen Sinn vorzustellen, so wird die Frage zum mindesten nicht ohne weiteres verneint werden können, und die genannten Stücke werden in ganz neuem Lichte erscheinen. Denkt man ferner daran, wie Bach z. B. in der Hohen Messe sich nicht gescheut hat, in seine Musik theologische Symbolik zu verweben, so wird man auch anderwärts sich nicht bedenken müssen, symbolische Absichten anzunehmen, wo dies ohne Zwang möglich ist. In unserem Sinne drängt aber z. B. die Arie in der Matthäus-Passion „Aus Liebe will mein Heiland sterben" geradezu zu einer solchen Deutung. Geht die Cantilene, die Bach zu den angeführten Textworten des Vordersatzes geschaffen hat, auch weit über den engen Rahmen des im mittelalterlichen Sinne Zulässigen hinaus, so läßt sich dieselbe doch zwanglos auf die melodische Basis zurückführen, indes der Nachsatz „von einer Sünde weiß er nichts" offenkundig harmonisch bestimmt ist. Sollte damit Bach nicht auf den Gegensatz zwischen musica mundana, der göttlichen Musik des Alls, und musica humana, der von Menschen geschaffenen Musik des Mikrokosmos, wie ihn das Mittelalter im Anschluß an neupythagoreische Spekulationen aufgestellt hat, zurückgehen?[1]

Trotz allem möchte ich die Frage, ob bei Bach die pythagoreische Tonbestimmung noch eine praktische Rolle spielt, nicht ohne weiteres bejahen. Bach lebt zwar noch in der alten Solmisation[2], die ihm zweifellos nicht bloß leeres Schema war, aber seine ganze Metrik widerspricht der Bejahung der Frage doch bis zu einem erheblichen Grade, und vor allem ist die Tatsache, daß der Meister in seinem Unterricht die Rhetorik so ausgiebig heranzog[3], geeignet, zur Vorsicht im Urteil zu mahnen. Jedenfalls darf ein Grund zur vollständigen Verneinung der Frage nicht darin erblickt werden, daß Bach in seinen Kadenzierungen zum Teil über seine Zeit weit hinausgreift und hier zum Teil rein harmonische Formeln findet, die erst bei den Wiener „Klassikern" typisch werden.

V.

Ein wesentliches Kennzeichen der Stilwandlung um 1750 ist darin zu erblicken, daß die auf harmonischer Basis ruhende Musik sich nun auch technisch von den Methoden der alten Polyphonie lossagt und unter Verzicht auf die durchgängige Verwendung realer Stimmen eine eigene Technik schafft. Wo noch polyphone Elemente vorhanden sind, werden die einzelnen Stimmen der Hauptharmonie untergeordnet, und so erhält der Satz eine Glätte, die in den älteren Zeiten der Polyphonie, wo die erwähnten latenten Dissonanzen in verschiedenster

[1] Es wäre an sich eine verlockende Aufgabe, diese alte Einteilung der Musik wieder aufzugreifen; doch vermute ich, daß wir auch heute nicht wesentlich über die doch nur unvollkommene alte Klassifikation hinauskommen. Über diese Frage vgl. Theodor Kroyers Ausführungen in der Sandberger-Festschrift, München 1919, S. 92 f. und Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters.

[2] Vgl. den vollständigen Titel des „Wohltemperierten Klaviers" und Spitta, Bach, Bd. II, S. 717.

[3] Spitta I, S. 666.

Gestalt so charakteristisch wirken, niemals erstrebt und niemals erreicht wurde. Wie unangenehm diese Glätte oft wirkt, wenn kleinere Geister dieser Epoche sich an polyphone Aufgaben wagen, das zeigen die von Karl Maria von Weber der Nachwelt überlieferten „Verbesserungen", die Abt Vogler einigen Bachschen Choralsätzen schuldig zu sein glaubte.

Die Reinheit des harmonischen Stiles wird von einigen Meistern, z. B. von Gluck, auch in der Frühzeit der neuen Epoche in mustergültiger Weise gewahrt. Jedoch meldet sich schon sehr früh das melodische Prinzip in einer neuen Gestalt, in einer Umwandlung, die aus harmonischen Gründen sich erklärt. Dadurch, daß im harmonischen Satze jeder Ton der Skala als Bestandteil eines Klanges funktionelle Bedeutung hat, ist seine Fortschreitungstendenz in vielen Fällen eindeutig bestimmt und damit die alte melodisch-polyphone Freizügigkeit wesentlich eingeschränkt. Es liegt nun nahe, durch chromatische Veränderungen diese Fortschreitungstendenz noch deutlicher auszuprägen, so daß künstliche Leittöne von irrationalem Wert entstehen. An sich hat die Chromatik mit diesem modernen Leittonprinzip nichts zu tun; wir finden ja chromatische Gänge, wie sie z. B. aus dem „Crucifixus" von Bachs h moll-Messe allgemein bekannt sind, schon bei Marchettus von Padua, also zu einer Zeit, wo das pythagoreische System noch fast unangefochten in Geltung ist. Trotzdem ist die moderne Chromatik ohne das harmonisch-melodische Leittonprinzip nicht denkbar, was ein Vergleich der Mozartschen und der älteren Chromatik ohne weiteres zeigt.

Das moderne Leittonprinzip ist bereits bei Mozart in voller Deutlichkeit ausgeprägt. Immerhin hat es fast ein Jahrhundert gedauert, bis alle in ihm liegenden Entwicklungskeime zu voller Entfaltung kamen. Für die Thematik sind hier vor allem wichtig die frei einsetzenden Leittonvorhalte, für die das Hauptthema des ersten Satzes von Beethovens Violinsonate in A dur, Op. 12 Nr. 2, ein besonders charakteristisches Beispiel ist. Ein direktes Stilcharakteristikum bilden sie dann besonders bei Weber. In harmonischer Beziehung bringt das Leittonprinzip vor allem eine immer stärkere Einführung von alterierten Akkorden und damit von neuen Klängen, denen ein eigenartiger Reiz innewohnt. Dieser Reiz wird noch erhöht dadurch, daß eine Reihe der genannten Akkorde enharmonisch mehrdeutig, also auch tonal nicht ohne weiteres bestimmt sind („Tristan-Akkord" [1]). Die naturnotwendige Folge der Enharmonisierung ist aber die allmähliche Auflösung nicht bloß der harmonischen Tonalität, sondern der Tonalität überhaupt, und die Irrationalisierung des gesamten Tonsystems.

Im übrigen ist die Irrationalisierung des Tonsystems auch auf anderem Wege vorbereitet worden, nämlich durch die endgültige Einführung der gleichschwebenden Temperatur. Es ist wohl kein Zufall, daß der letzte, mißglückte Versuch, die ungleichschwebende Temperatur zu retten, der von Türk ausgeht, zeitlich ungefähr zusammenfällt mit den ersten Meisterwerken Beethovens im großen Stil. Man hat darauf hingewiesen, daß Beethoven in der Anwendung der Chromatik weit zurückhaltender ist als Mozart. Trotzdem bedeutet Beethoven stilistisch unbedingt einen Fortschritt über Mozart hinaus. Man hat gelegentlich die auffallende Behauptung aufgestellt, daß Beethoven die Technik des polyphonen Satzes nicht restlos beherrscht habe. Eine Betrachtung der polyphonen Sätze Beethovens, insbesondere aus seiner letzten Schaffenszeit, ergibt nun allerdings, daß die Beethovensche Polyphonie mit irgend einer der vor ihm vorhandenen Arten von Polyphonie kaum mehr etwas zu tun hat. Sollte sich das Rätsel der Beethovenschen Polyphonie und von hier ausgehend des Beethovenschen Stiles überhaupt nicht durch die Annahme lösen lassen, daß Beethoven in seinen polyphonen Sätzen über den speziellen Fall der Irrationalisierung durch das Leittonprinzip hinausgegangen ist und daß ihm im allgemeinen eine Irrationalisierung des Tonsystems vorschwebte? Die ganze, aufs Transzendente gerichtete Einstellung Beethovens ist doch wohl eine Stütze für diese Annahme, die vermutlich durch Einzeluntersuchungen nur bestätigt wird.

Die konsequente Anwendung des Leittonprinzips ergibt nicht nur Klänge, die an sich als alterierte Akkorde verständlich sind, sondern auch „zufällige" Zusammenklänge, die nur durch das Zusammenprallen verschiedener, aber nach dem gleichen Ziel strebender Funktionen erklärt werden können. Wir finden schon bei Mozart vereinzelt solche Stellen (Durchführung im ersten Satz der großen g moll-Symphonie, Einleitung des C dur-Streichquartetts, zweiter Satz des Es dur-Streichquintetts), die in genialer Weise den Weg zu einer neuen Art der Polyphonie weisen. Auch diese Elemente sind erst etwa hundert Jahre später wieder aufgenommen worden, so etwa von Reger in seiner mittleren Schaffensepoche (Einleitung der „Symphonischen Phantasie" für Orgel). Viel intensiver aber als von dieser Seite sind sie von einer anderen Schule aufgegriffen worden, die im destruktiven Sinne wirkt, von Mahler („Lied von der Erde"), von Schönberg usw. Nur ist hier mehr und mehr darauf verzichtet, die einander widerstreitenden Elemente einem Ziel, einer Auflösung zuzuführen.

VI.

In seinem „Untergang des Abendlandes" legt Oswald Spengler in fesselnder Weise dar, wie am Anfang und am Ende jeder Kultur eine große „geschichtslose" Epoche steht. Die „geschichtslosen Epochen" der musikalischen

[1] Vgl. darüber E. Kurth, „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan".

Kultur sind diejenigen, die eine Rationalisierung noch nicht oder nicht mehr kennen. Mit der modernsten Entwicklung aber ist dem rationalen System ein Ende bereitet. Die Tonalität wird aufgehoben: Tonalität aber ist etwas Rationales. Aus der gleichschwebenden Temperatur heraus, die an sich irrational ist, deren Werte aber im einen oder andern Sinn rational gedeutet werden, konstruiert man noch kleinere irrationale Intervalle, Drittel-, Viertel-, Sechsteltöne, die in keiner Weise mehr rational deutbar sind. Mit diesem ausgesprochenen Bekenntnis zur Irrationalität aber wird die zweite geschichtslose Epoche der abendländischen Musik eingeleitet, wird die Musik als Kunst zu Grabe getragen. Alle wahre Kunst trägt, so wenig sie mit dem Verstande allein faßbar ist, rationale Elemente in sich, der Romantik zum Trotz. Die große Kunst unserer romantischen Epoche wäre unmöglich gewesen, hätte ihr die Verstandesarbeit vorausgegangener Zeiten nicht ein so reiches Erbe hinterlassen, von dem sie zehren konnte.

Wenn nun aber auch dieses Erbe heute zu einem großen Teile aufgezehrt ist, so sind doch noch Reste vorhanden, die für uns von höchstem Werte sind. Wenn es wirklich unabänderliches Schicksal sein sollte, daß unsere deutsche Musik eines Tages keine Möglichkeit der Weiterentwicklung mehr hat: wer sagt uns, daß dieser Tag heute schon gekommen ist? Das Schicksal der deutschen Musik ist das Schicksal der deutschen Nation und umgekehrt. Von Tag zu Tag aber wird im deutschen Volk der Wille, als Nation zu *leben*, stärker, und dieser Wille wird einmal den Weg zur Tat finden. Darum brauchen wir auch an der Zukunft der deutschen Musik nicht zu verzweifeln; wir haben bei Mozart, bei Bach und bei den älteren Meistern Stilelemente genug, die noch nicht ausgewertet sind und die den Keim neuer Entwicklungsmöglichkeiten in sich tragen. Wie gewaltig sind die Werte, die uns ein Reger beschert hat, und Reger hat nur einen Bruchteil dessen uns geschenkt, was aus dem Studium der alten Meister zu schöpfen ist. Freilich, wenn führende Männer unseres Musiklebens bei neuen Werken, die das rationale Element betonen, mit einem Achselzucken von vornherein geringschätzig sagen: „Das ist ja ganz schön, aber mehr ein Erzeugnis des Kunstverstandes als der Intuition", und damit die Sache als erledigt betrachten, dann könnte man skeptisch werden. Aber wenn wir jemals wieder aus der Intuition heraus geschaffene Werke haben wollen, dann müssen wir auch den Mut haben, heute dem Kunstverstand sein Recht zu lassen. So gewiß es ist, daß der Genius aus der Inspiration heraus schafft, so gewiß ist es, daß jeder Genius seinen Wegbereiter haben muß. Und Wegbereiter einer neuen großen Zeit der deutschen Musik kann nicht die im Sumpfe der Irrationalität versinkende Romantik sein.

Hören wir die Töne, wie sie klingen? Von Prof. Ludw. Riemann

Es ist ein Jammer, wie geringschätzend und nichtachtend die Lebenserwecker unserer Kunst dem eigentlichen Wesen der Musik und ihren Geheimnissen gegenüberstehen. Zwei typische Beispiele: ich geriet mit einem Geigenvirtuosen in Meinungsverschiedenheit über die Reinheit der Quinte. Er meinte: „wenn ich eine Quinte spielend als rein empfinde, dann hören Sie falsch, wenn Sie behaupten, die Quinte könnte nach Ihrer Auffassung unrein klingen." Er wußte nicht, daß jedes Ohr subjektiv hört. Auf meine Frage, warum die leere E-Saite in C dur zu hoch klänge, gab er zur Antwort: Dann ist die E-Saite nicht rein gestimmt. Ich merkte, dem Geiger fehlten die Kenntnisse der tonpsychologischen Unterlagen und brach daher das Gespräch ab. — Eine Klaviervirtuosin war beauftragt, auf einer Ausstellung die Neuart eines Flügels vorzuführen. Auf meine bescheidene Frage nach den Vorzügen des Instrumentes hörte ich die hochfahrenden Worte: „ich kümmere mich nicht darum, wie ein Flügel eingerichtet ist, das ist Sache der Klavierbauer; ich spiele bloß." Wieviel Klavierspieler gibt es, die nicht einmal die Zahl der Tasten ihres Klaviers kennen, die von den durch das rechte Pedal bewirkten akustischen Feinheiten keine Ahnung haben, oder betreffs der Notenschrift z. B. folgende Fragen nicht beantworten können: Woher kommt der Buchstabe C als Taktart? Warum hat die Note h mit ♭♭-Bezeichnung verschiedene Namen? Spielen wir die Noten *genau* im Rhythmus der Schrift? Warum nicht? — Wenn ja, wie kommt es dann, daß das mathematisch rhythmisch genaue, ausdrucksfähige Spiel der Phonola uns nicht behagt? Derartige Fragen ließen sich beliebig vermehren. Die Stätten der musikalischen Erziehung tragen Schuld an der lückenhaften musikwissenschaftlichen Bildung. Sie legen zumeist nur Wert auf die Ausbildung des Spiels an sich und lassen den hermeneutischen Fächern meist nur geringe Pflege angedeihen. Zum Lobe sei's gesagt, daß einzelne Fachzeitungen, darunter nicht zuletzt die „Neue Musik-Zeitung" stets bemüht gewesen sind, die Scharte auszuwetzen. Aber wie geringzählend ist der Kreis der Leser gegen die Legion der Musiker, die keine Fachzeitung, sofern sie nicht hauptsächlich *wirtschaftliche* Ziele verfolgt, in die Hand nehmen! —

Die Ausdeutung der Kunstfragen, wie die überschriftliche, kann wegen der erforderlichen Vorkenntnisse leider nicht vom tiefsten Grunde aus geschehen, weil stets Prämissen mit unterlaufen, die wieder einer Erklärung bedürfen. So werden folgende Behauptungen manchem Sänger oder Instrumentalisten, die Musik nur „fühlen", merkwürdig erscheinen: es gibt keine durchaus reinklingende Musik im Zusammenspiel zweier oder mehrerer

Instrumente. — Die Intonationsmaße bei Instrumenten mit wenigen oder nicht festliegenden Tönen (Singstimme, Geige etc.) ändern sich im Wechsel der Melodie und Harmonie fortwährend. Wir hören nicht die Töne, wie sie an unser Ohr treten, sondern, wie wir sie auffassen. Unser Ohr besitzt eine Anpassungsfähigkeit, die Töne noch als „rein" zu empfinden, wenn sie auch höher oder tiefer klingen. Die daraus sich ergebende Genußmöglichkeit dürfte allein schon als Beweis für die vorstehenden Sätze gelten, wenn ich nicht den Widerspruch hörte, daß besonders die ersten Behauptungen in Zweifel zu ziehen seien, weil eine Genußmöglichkeit im Zusammenspiel im Falle der Richtigkeit der Sätze ausgeschlossen wäre. Es wird deshalb zur Klarheit beitragen, wenn wir uns die Tonerzeugung bezw. die Möglichkeit der Tonhöhen bei den verschiedenen Instrumenten einmal vor Augen führen.

Unser Hauptinstrument, das Klavier, untersteht der „temperierten (ausgeglichenen) Stimmung", d. h. die Quinten müssen etwas tiefer und die Terzen etwas höher gestimmt werden, damit man in allen Tonarten spielen kann. Mit Ausnahme der Oktaven stehen also sämtliche Intervalle in einem „unreinen" Verhältnis. Wenn wir die Töne trotzdem als „rein" empfinden, so liegt dieses entweder an der Gleichgültigkeit, die sich nur auf den Reiz der Töne oder des Melos beschränkt, oder an der Tonsuggestion, die uns ein höheres oder tieferes Hören als das tatsächlich klingende Intervall ermöglicht. Wille und Gewöhnung bestimmen das Abstrahieren von Fehlern mit Hilfe des „Überhörens" z. B. beim Blattspielen, dessen Genuß nur hierdurch erklärt werden kann. Durch den täglichen Gebrauch kann es vorkommen, daß wir die allmählich wachsende Verstimmung des Eigenklaviers nicht merken oder erst dann, wenn uns Fremde darauf aufmerksam machen. Den Grund haben wir in der allmählichen Abstumpfung der Unterschiedsempfindlichkeit zu suchen, eine Eigenschaft des Ohres, die schließlich dazu führen kann, Jahrmarktsmusik oder exotische Weisen mit Genuß anzuhören. Besäße unser Ohr diese Eigenschaft nicht, dann wäre die Existenz der temperierten Stimmung auf dem Klavier eine Unmöglichkeit, was bekanntlich unsere Vorfahren bis vor 200 Jahren noch glaubten.

Bei den Streichinstrumenten kennen wir nur vier festliegende, quintenreine Töne. Der Geiger stimmt bekanntlich seine Saiten, mit Ausnahme des a', *ohne* Hilfe des Klaviers, weil ihm die Quinten des Klaviers zu tief erscheinen. Die leeren Saiten klingen nur in solchen Tonarten, besonders in Akkorden rein, bei denen die Saiten im Quint- oder Grundtonverhältnis stehen, z. B. die leere E-Saite in A dur, E, H dur. Das leere e'' als Terz stört z. B. in C dur. Akkorde im C-Klang (Dur) klingen stets unrein. Dem Geiger fällt dieses in der Regel nicht auf, weil er das e'' tiefer auffaßt, als es klingt. Führt die Violine im Zusammenspiel die Melodie, das Thema oder Motiv, so greift sie infolge der „Quintenstimmung" die Leit- und Durterztöne höher aus ästhetischen Gründen. Infolge Suggestion klingt uns dann der entsprechende Klavierton in gleicher Höhe, so daß die Distanz gar nicht in das Bewußtsein tritt.

Die Singstimme kann nur durch die Tonvorstellung mit Hilfe der Muskeltätigkeit zum Leben erweckt werden. Dabei setzt man voraus, daß die Muskeln dem Willen bis ins kleinste gehorchen, was aber nicht immer der Fall ist. Die Trägheit des Organs veranlaßt vielfach das Detonieren im Gesange und bei Kindern falsches Nachsingen des gehörten Tones. Der Sänger glaubt infolgedessen vielfach den richtigen Ton zu hören, obgleich der erzeugte Ton in der Höhe abweicht. Ich habe Dilettanten gehört, die infolge des Lampenfiebers eine Terz höher sangen und dennoch sich im Banne der richtigen Tonhöhe wähnten. Das sind allerdings Ausnahmefälle, die aber immerhin die überschriftliche Frage in meinem Sinne beantworten. Affekt und Defekt spielen besonders bei der Singstimme eine große Rolle, so daß Durterzen gerne scharf nach oben und Mollterzen scharf nach unten intoniert werden, ohne den Genuß zu stören. Im Zusammenwirken mit dem Klavier schmiegt sich dieses dann in gleicher Weise mit Hilfe der Autosuggestion an, wie bei der Geige. Der Spielraum des Reinheitsurteiles beschränkt sich dabei selbstverständlich auf die ästhetisch erlaubten Tonhöhennuancen. Je weniger die wachsende Entfernung von der erlaubten Grenze der Tonreinheit erkannt wird, desto geringer ist die musikalische Intelligenz.

Obgleich der Orchesterklang unser Inneres zu ergreifen vermag, d. h. also in uns das Gefühl der Reinheit verursacht, würde eine *genaue* Untersuchung der Instrumente zu schreckhaften Ergebnissen führen, die uns kaum glaublich erscheinen. Es genügen einzelne Beispiele. Wir unterscheiden „Kunstton" und „Naturton". Wille und Muskel bestimmen nach freiem Ermessen die Höhe des Kunsttones. Der Naturton (Oberton u. a.) folgt nur den physikalischen Gesetzen und kümmert sich, sofern Tonhöhe in Betracht kommt, nicht um unseren Willen. Unsere Musik mischt und benutzt aus diesen beiden Tonformen drei Stimmungsarten: Die „natürliche Stimmung", deren Kunsttöne sich *genau* nach den Naturtonhöhen richten (Horn, Trompete); die „Quintenstimmung", die nur teilweise dem Vorbild der Naturtöne folgt (melodischer a cappella-Gesang, leere Saiten der Streichinstrumente); die „temperierte Stimmung", deren Kunsttöne eine Gemeinschaft mit den Naturtönen ablehnen (Klavier, Orgel, Harmonium). Sämtliche anderen Musikinstrumente *müssen* eine Misch-Stimmung benutzen, die sich aus Teilen der drei Stimmungsarten zusammensetzt. Holz- und Blasinstrumente führen zwar auch festliegende Töne, aber in ganz anderer Gestalt.

Zunächst mischen sich die Naturtöne ein, die durch stärkeres oder schwächeres „Überblasen“ entstehen und in ihrer Tonhöhe *unveränderlich* bleiben. Die anderen Töne gewinnt man durch Stopfen, Klappen, Schieberöhren und Ventile, können aber durch entsprechenden Luftdruck um Nuancen bis zu einem halben Tone verändert werden. Durch die Einmischung der Naturtöne ergibt sich für die fraglichen Instrumente ein derart unreines Verhältnis zu den Kunsttönen, daß eine Ausdehnung auf *alle* Tonarten unmöglich ist. Um diesem Mangel zu begegnen, hält man für verschiedene Tonarten unterschiedliche Exemplare in Bereitschaft. So gibt es B-, C- oder D-Klarinetten, d. h. der Grundton der Naturskala heißt hier B, C oder D, der durch *verschiedene* Länge der Röhre gewonnen wird. Betreffs der Kunsttöne sorgt man dafür, daß bei der B-Klarinette die der B dur naheliegenden Tonarten rein klingen. Ein gleichartiges Verhältnis herrscht bei den Ventil-Hörnern, den D-, E-, Es-Trompeten u. a. Würden wir nun allen diesen Instrumenten im Zusammenklang keine *einheitliche* Auffassung betreffs gleicher Tonhöhe geben, dann könnte derartige Musik nur als eine *Qual* bezeichnet werden.

Es gibt zwar Zwei- oder Mehrklänge, die, *ohne* jeden musikalischen Zusammenhang gehört, dieselbe Sinnesempfindung auf gleicher physiologischer Unterlage erzeugen. Sobald alleinstehende Intervalle jedoch in eine musikalische Strömung geraten, amalgieren sie sich mit anderen Tönen, unterliegen nicht mehr bloß der Empfindung, sondern auch der Auffassung. Derselbe Zusammenhang zweier Töne klingt verschieden, je nachdem man den einen oder den andern Ton beachtet. Versuche haben festgestellt, daß z. B. das Gefühl für Dur oder Moll bei einigen Hörern so vorwiegt, daß selbst die neutrale Terz im Gefühle der Konsonanz für Dur oder Moll bleibt, z. B. zwischen c-e und c—es. Wir hören also nicht die Töne, wie sie *klingen*, sondern wie sie uns erscheinen, wie wir sie auffassen, und beurteilen sie lediglich nach dem Eindruck, den sie hinterlassen. Und das ist doch wohl das Ausschlaggebende in unserer musikalischen Kunst. Kurth (der lineare Kontrapunkt) faßt dieses in folgende Worte:

„Die akustisch - physikalischen Erscheinungen sowie die physiologischen sind nicht der tiefste Uranfang musikalischen Geschehens und nicht die Grundlage der Musik, sondern nur die Grundlagen für die Organisierung und Beschaffenheit des Sinnlich-Wahrnehmbaren, der Materie, in welcher gestaltende Urregung zur Erformung durchbricht. Das gewaltige Drängen, die Spannungen eines reich durchwirkten Kräftespiels, das ‚Musikalische‘ im Klang liegt weit hinter dem unmittelbaren Ertönen und erquillt aus den Unterströmungen der physischen Energien von Bewegungsspannungen. Das ‚musikalische Hören‘ bedeutet mehr und etwas anderes als das bloße Hören mit dem Ohr.“ —

J. S. Bach und François Couperin

Zu den kostbarsten Schätzen der Berliner Staatsbibliothek zählen das „Klavierbüchlein“ und das „Notenbüchlein“ der Anna Magdalene Bach, der zweiten Frau des großen Thomas-Kantors, die ihm am 3. Dezember 1721 zu Cöthen-Anhalt angetraut wurde. In das Klavierbüchlein trug Johann Sebastian Bach für seine junge Frau, die er im Klavierspiel und Generalbaß unterrichtete, die leichteren seiner sogen. französischen Suiten ein; das Notenbüchlein von 1725 bildet eine Sammlung von Anna Magdalenens Lieblingsstücken, die sie sich zum größten Teil selbst abschrieb; nur einige Choräle und zahlreiche Verbesserungen sind von ihrem Gatten eingefügt. Dieses Notenbüchlein gab Dr. Richard Batka in einer dem Originale möglichst ähnlichen Gestalt im Jahre 1903 im Kunstwart-Verlag heraus und erschloß damit der Bach-Gemeinde die Bekanntschaft mit einer Reihe kleiner und leichter Klavierstücke Johann Sebastians, die bis dahin kaum gekannt waren, die aber der Herausgeber im Vorwort nicht mit Unrecht zu den reizendsten Erzeugnissen Bachscher Kleinkunst rechnet. Bei einem dieser Stücke, dem Rondeau B dur auf Seite 46, ist es mir gelungen, etwas herauszufinden, was der Bach-Forschung bis jetzt entgangen zu sein scheint, da sich in der mir zum größten Teile bekannten Bach - Literatur nirgends eine diesbezügliche Bemerkung findet, ebensowenig wie in dem ausführlichen auf fast jedes einzelne Stück des Notenbüchleins eingehenden Vorwort Batkas. Das Rondeau ist nämlich identisch mit François Couperins (1668—1733) Rondeau „Les Bergeries“, das in der Gesamtausgabe seiner Pièces de Clavecin im zweiten Buche (das Couperin im Jahre 1716 dem Receveur général des finances de Paris Monsieur Pras widmete), im

François Couperin

sechsten „ordre" steht. Beide stimmen bis auf einige Ornamente Note für Note überein. Diese Entdeckung erscheint mir um so wichtiger, als durch sie die schon vielfach erörterte und auch heute noch umstrittene Frage berührt wird, ob und wie weit Bach die Werke zeitgenössischer ausländischer, vor allem französischer *Klavier*komponisten kannte, wie er sie einschätzte und ob er nicht etwa durch sie auch in seinem Klaviersatz beeinflußt wurde. Daß sich Bach lebhaft für Orgelkompositionen ausländischer Meister interessierte und daß er das, was ihm zugänglich war, mit größter Aufmerksamkeit studiert habe, behauptet bereits der erste Bach-Biograph Forkel im Jahre 1802. Wie eingehend sich Bach mit Werken fremder Meister beschäftigte, die seinen Beifall fanden, beweisen seine zahlreichen Transkriptionen, deren Originale zum Teil erst die neueste Bach-Forschung herausgefunden hat. Es handelt sich hier um 16 Klavierkonzerte, 4 Orgelkonzerte, ein Konzert für 4 Klaviere und 3 Klaviersonaten, denen Kompositionen für Violine, Oboe und 3 Streicher von Vivaldi (gest. 1743), Benedetto Marcello (1686—1739), Telemann (1681—1767), Herzog Ernst von Sachsen-Weimar (1696—1715) und Reinken (1623—1722) zugrunde liegen. Daß Bach einem so universellen Interesse entsprechend sich auch Klavierwerke eines in seiner Art immerhin recht bedeutenden Komponisten wie Couperin, den man in Frankreich „Le Grand" nannte, zu Gemüte führte, war wohl mit Bestimmtheit anzunehmen — schon die Bezeichnung seiner „französischen" Suiten, d. h. Suiten in französischem Geschmack, ließ darauf schließen —, es fehlte bisher nur an einem direkten Beweis. Bachs Sohn Philipp Emanuel stellte es Forkel gegenüber sogar in Abrede, daß sein Vater dem Werke Couperins „l'art de toucher le Clavecin" manches, wie z. B. die Fingersatz-Behandlung entnommen habe. Dieser Beweis scheint mir nunmehr durch Obiges geliefert, denn es ist wohl keine Frage, daß Anna Magdalena sich in ihr Notenbüchlein nur Stücke eintrug, die sie mit ihrem Gatten und Lehrmeister studierte und die wie ihr so auch ihm besonders lieb waren. Aber noch in anderer Beziehung fällt die Tatsache, daß sich in dem Notenbüchlein noch eine zweite abgeschriebene Komposition eines fremden Komponisten findet (außer einem Menuett „fait par Mons. Boehm" auf S. 70), ins Gewicht. Das Notenbüchlein ist nämlich auch die Quelle des vielumstrittenen Liedes „Willst du dein Herz mir schenken", das auf S. 111 die Überschrift trägt „Aria di Giovannini".

Es steht bis heute noch nicht fest, ob dies weltbekannte Lied eine Originalkomposition Bachs ist, in welchem Falle Giovannini als Hänschen, von liebender Hand geschriebener Kosenamen für Johann, zu deuten wäre, oder ob es sich um eine Komposition des nur wenig bekannten italienischen Komponisten Giovannini handelt, der zu Bachs Zeit lebte und erwiesenermaßen auch mehrere Lieder auf deutsche Texte geschrieben hat. Der Umstand, daß noch ein zweiter fremder Autor im Notenbüchlein vertreten ist, läßt die Vermutung, daß man auch bei diesem Liede die Abschrift eines nunmehr dritten annehmen könnte, zum mindesten nicht unglaubhafter erscheinen. Bachs Größe würde ja der Beweis, daß das reizende Lied nicht von ihm wäre, ebenso wenig Abbruch tun wie die Tatsache, daß das Rondo aus der Feder Couperins und nicht aus der seinen stammt; denn gerade er ist wohl der Letzte, der fremder Anleihen bedurft hätte. *Otto Victor Maeckel (Frielendorf).*

Wiener Erinnerungen von Robert Hernried (Erfurt)

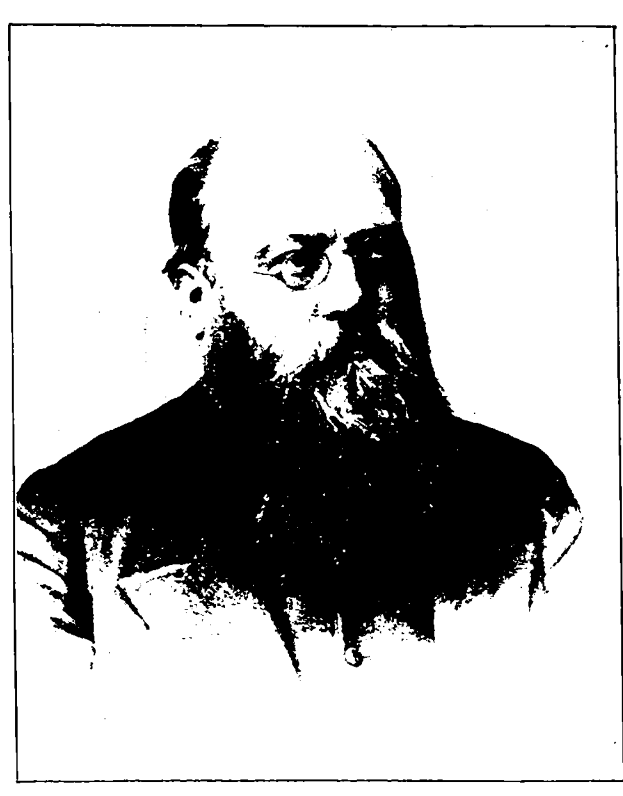
Mit einem unveröffentlichten Briefe Gustav Mahlers

Unsere Zeit ist raschlebig. Zeitspannen, die man früher nur als kleines Kettenglied in dem Gewirke der Entwicklung betrachtete, haben Evolutionen und Revolutionen gebracht, die eine Umwertung, ja teilweise sogar eine Neuordnung mit sich führten. So erscheint, was in der Jugend eines im mittleren Alter Stehenden geschah, heute schon so ferne liegend, daß dessen Jugenderinnerungen heute vielleicht dasselbe Interesse erregen können, wie früher die eines Greises.

*

Die Zeit, da *Hans Richter* am Dirigentenpult der Hofoper gewaltet, war vorübergerauscht und *Gustav Mahler* hielt nun zehn Jahre schon das musikalische Wien in Atem. Vorbei die Glanzzeit Hermann Winkelmanns mit der „Träne in der Stimme", die Zeit Toni Schlägers, die Richter durch echt bajuvarische Zurufe wie „Dös Luader singt scho wieder falsch! So a Gans!" zum Verzicht auf die Bühnenlaufbahn gebracht — als fesche Wirtin sahen die Wiener sie auf Ausflügen nach Türnitz wieder —, Ernest van Dyck flötete nicht mehr sein „Flieh, o flieh", Marie Renard, die Mascagnis Sieg in Wien hatte mitbegründen helfen, war Gräfin Kinsky geworden und Theodor Reichmann war tot. Die große Zeit der Hofoper näherte sich ihrem Ende. Wild war der Kampf für und gegen Mahler entbrannt.

Heute, da seine Werke sich trotz allen begründeten und unbegründeten Widersprüchen durchgesetzt haben, da sein Bild nicht nur durch die liebevolle Schilderung seines Lebens und Strebens, sondern auch durch die zeitliche Entfernung in reinem Lichte leuchtet, ist man leicht geneigt, all seine seinerzeitigen Kritiker und Widersacher als Beckmesser zu verdammen. Die Gerechtigkeit aber verlangt die Feststellung, daß in den letzten Jahren seiner Direktionsführung neben Glanzaufführungen von wirklicher Weihe Werktagsvorstellungen standen, die sogar unter dem Durchschnitt zweitrangiger Theater waren. Ich selbst erinnere mich einer „Carmen"-Aufführung, die mir noch heute gelindes Grauen einflößt. Neben der damenhaft-romanisch angelegten Carmen Madame Charles Cahiers standen Dancairo und Remendado nicht als romantische Schmuggler und Bandenführer, sondern als biedere deutsche Bierphilister, und in der Schenke des Lillas Pastia standen dicke, vorsintflutlich wirkende Zigeunerinnen mit ihren gleichfalls vom Zahn der Zeit angefressenen Eheherren und sangen ohne Erregung, Mimik oder Tanz bieder und langweilig die



Hans Richter

befeuernden Weisen Bizets in Grund und Boden. Gerade wer Mahlers Großtaten, wie seine Inszenierung des „Fidelio“ und der meisten Mozart-Opern, mit Begeisterung und Dankbarkeit empfangen hat, muß objektiv genug sein, anzuerkennen, daß seine Direktionsführung in den letzten Jahren der Angriffspunkte genug bot, und muß dem Märchen entgegentreten, als ob alle Anfeindung des *Operndirektors* Mahler nur auf bösem Willen der Kritik beruht hätte.

Mahlers Erscheinung hatte trotz seiner kleinen Figur stets etwas Achtunggebietendes. Sein funkelndes Auge blickte einem in die Seele und gar mancher von uns jungen Musikern zog unwillkürlich den Hut, wenn er beim Betreten des Gebäudes der Gesellschaft der Musikfreunde auf dem Wege zur Orchesterprobe an uns vorüberschritt. Was ihm viele *zu Unrecht* übel genommen haben, war, daß er in großen und kleinen Dingen seinen *eigenen* Weg ging und nichts mehr haßte als die geistige Uniformierung. Selbst bei harmlosen Anlässen zeigte sich das, und einen Beweis hiefür halte ich in Händen.

*

Im März 1907 sollte der bescheidenste und vornehmste aus Brahmsens Freundeskreis, Altmeister *Robert Fuchs,* sein sechzigstes Lebensjahr vollenden. Auf Anregung Richard Heubergers unternahm ich es im Verein mit Karl Auderieth, dem nachmaligen ersten Kapellmeister der Wiener Volksoper und jetzigem Direktor des Stadttheaters in Baden bei Wien, eine Ehrung für den Wiener Altmeister in Form einer Adresse seiner Schüler zu veranstalten. Hatte er doch in langjähriger Wirksamkeit an der Musikakademie Generationen von Musikern herangebildet. Von allen Seiten erhielten wir Zusagen mit Dank und Aufmunterung. Arnold Rosé, Alexander v. Zemlinsky, Franz Schreker, Franz Schmidt, Dr. Karl Weigl, die Pianisten Cornelius Czarniawski, Bruno Eisner, Robert Fischhof, Richard Pahlen, Paul Weingarten, Hofkapellmeister Fritz Lehnert, der Musikgelehrte Dr. Robert Lach, die Professoren Ferdinand Foll, Dr. Richard Stöhr, dann Dr. Hugo Botstiber, heute Generalsekretär der Wiener Konzerthausgesellschaft, Carl Lafite, später Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde, Konzertdirektor Rudolf Nilius, die Operettenkomponisten Leo Fall, Edmund Eysler und Dr. Leo Ascher und viele, viele andere nahmen an der gemeinsamen Ehrung teil. Nur Mahler schloß sich aus. Er schrieb mir damals:

K. k. Hofoperntheater. Wien, am 23. Jänner 1907.

Sehr geehrter Herr!

Ich bedauere, Ihrem Wunsche, mich einer Adresse an Herrn Professor *Fuchs* anzuschließen, nicht entsprechen zu können, da ich mich prinzipiell an keinen Collektivkundgebungen betheilige.

Wenn zu dem 60. Geburtstage des Herrn Professors *Fuchs* eine Feier beabsichtigt ist, so werde ich es gewiß nicht unterlassen, meine Glückwünsche in geeigneter Form direkt zu übermitteln.

Hochachtungsvoll

gez.: *Mahler.*

Die Feier, bei der Robert Fuchs eine von Heubergers Neffen, dem Maler Remigius Geyling, künstlerisch ausgeführte Adresse, mit einem Gedicht aus der Feder von Dr. E. Klein und den Unterschriften aller übrigen uns erreichbar gewesenen Schüler überreicht wurde, fand im Bösendorfersaale statt und brachte dem Altmeister große Ehrungen. Ob Mahler direkt gratuliert hat, ist mir unbekannt geblieben.

Kurz nachher trat Mahler von dem Posten eines Direktors des Hofoperntheaters zurück und Weingartner kam an seine Stelle. Im November feierte Mahler seinen Abschied von Wien in einem außerordentlichen Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, in dem er seine Zweite Symphonie leitete, gerade jenes Werk, das mit seinem herrlichen Andantesatz, dem edlen Sologesang „Urlicht“ und dem gewaltigen Finale die Positiva des Tondichters Mahler am deutlichsten zeigt. Von Beifallsstürmen umbraust, schied er. In der Hofoper aber war die erste Tat seines Nachfolgers Weingartner eine Niederreißung des kunstvollen Gebäudes, das Mahler mit der Neuinszenierung des „Fidelio“ geschaffen hatte. Während dieser den ganzen ersten Teil des Werkes nur mit wenigen Pulten der Streicher hatte spielen lassen, um die



Robert Fuchs

duftige Zartheit der ersten Szenen zu voller Geltung zu bringen, ließ Weingartner das volle Orchester spielen. Die auf Mahlers Geheiß zahlreich eingezeichneten Diminuendi und Crescendi wurden gestrichen. Mahler hatte die ersten, lyrischen Szenen in das stille Stübchen Roccos verlegt und von Roller für die dramatische Entwicklung der Handlung durch Pizarros Mordplan und den Chor der Gefangenen den düsteren Hof einer Zitadelle meisterlich erbauen lassen. Die Verwandlung ging vor sich, während im Orchester der Soldatenmarsch gespielt wurde, der fürs Marschieren zu langsam gehalten erscheint. Bei den Schlußtakten des Marsches teilte sich der Vorhang rasch und man sah die Soldaten die Frontstellung einnehmen. Weingartner aber ließ den ganzen ersten Akt im Schloßhofe spielen und so sah man denn die Rocco-Szenen ihres Duftes beraubt, dafür aber ein recht unmilitärisches Heranwandeln der Soldaten zu den Klängen des Marsches, dessen Tempo man aus begreiflichen Gründen nicht allzusehr zu beschleunigen wagte. — Man mag über künstlerische Probleme verschiedener Ansicht sein, diese „restitutio in integrum" erwies sich doch als arger Verstoß — nicht zuletzt im Hinblick auf die Rücksicht, die jeder neue Mann seinem Vorgänger schuldet.

Obgleich Mahlers Weggang eine fühlbare Lücke im Wiener Kunstleben zurückgelassen hatte, waren die zwei darauffolgenden Spielzeiten doch erfüllt mit wichtigem Geschehen. Im Herbst 1907 trat neben dem unter Ferdinand Löwes Leitung stehenden Konzertvereinsorchester ein neugegründeter Tonkörper, das Wiener Tonkünstlerorchester, erstmalig auf den Plan. Zuerst abwechselnd von *drei* Dirigenten, Bernhard Stavenhagen, Oskar Nedbal und Hans Pfitzner, geleitet, wurde es schließlich Oskar Nedbal, dem früheren Bratscher des Böhmischen Streichquartettes, einem überaus temperament- und blutvollen Musiker, allein anvertraut, der es denn auch von Sieg zu Sieg führte. Eines der ersten Konzerte des neuen Orchesters huldigte den Manen der kurz vorher verstorbenen Tondichter *Ignaz Brüll* und *E. Grieg.*

*

Während in der Hofoper die Erstaufführung von Puccinis „Madame Butterfly" Sensation erregte, bot die nach *zwanzigjähriger* Pause durch Franz Schalk wiedererweckte Bachsche h moll-Messe im Konzertsaal innerste Erhebung. David Poppers (vielleicht letztes?) Auftreten in Wien — er spielte Haydns Cello-Konzert D dur —, die Erstaufführung von Richard Straußens „Sinfonia domestica" boten weiteren Kreisen, die erste Vorführung von Bösendorfers Clavichord-Imitation in einem Konzert der Bläserkammermusikvereinigung der Hofoper Liebhabern klassischer Kunst Anregung. Und eine Richard Wagner-Premiere ganz eigener Art gab es gleich im ersten Drittel der Spielzeit: Oskar Nedbal führte mit dem Tonkünstlerorchester vier der wenig bekannten Ouvertüren Wagners zum erstenmale auf: „Christoph Columbus", „König Enzio", „Polonia" und „Rule Britannia". In diesen Ouvertüren wandelt Wagner noch ganz in den Bahnen Meyerbeers. Doch künden sich in den wogenden Sechzehntel-Figuren der Streicher in „Christoph Columbus" Vorläufer der „Rheingold"-Motive und in den Hornrufen zeigt sich geistige Verwandtschaft mit dem „Siegfried"-Ruf.

Zu gleicher Zeit wurden allenthalben Bestrebungen zur Verstaatlichung des Wiener Konservatoriums laut, das nach der Abdankung Richard v. Pergers in Wilhelm Bopp einen neuen Direktor erhalten hatte. Eine Menge geschäftiger Federn — auch die des Schreibers dieser Erinnerungen blieb nicht untätig — kämpfte für die gute Sache, und wenige Monate später war die Verstaatlichung beschlossen. Es war der erste Schritt zu dem heute erreichten Ziele: eine wirkliche Musik*hochschule* zu bilden.

*

Ein prächtiger Sänger von unerhörtem Stimmtimbre und -volumen war Willy Hesch eine der Hauptstützen der Hofoper



Gustav Mahler

geworden. Ich selbst erinnere mich, ihn als Knabe vor 27 Jahren als Kezal in der „Verkauften Braut" im Tschechischen Nationaltheater in Prag gehört zu haben. Knapp nach dem Neujahr 1908 ward er, der inzwischen der Schwiegersohn des Kammersängers Fritz Schrödter geworden war, seiner großen Gemeinde durch den Tod entrissen, wie man sagte, als Opfer unmäßigen Alkoholgenusses. Es wird, seinen Nachfolger Richard Mayr vielleicht ausgenommen, nicht viele Sänger geben, die so wie er über herzhafte Komik und tragischen Ernst, ja Dämonie, bei unerhörten Stimmitteln und enormem Können verfügten.

Kurz nachher erklang Goldmarks „Wintermärchen" zum allerersten male. Marasmus, Altersschwäche hat man dem greisen Komponisten damals nachgesagt. Kaum einer, der erwähnte, wieviel herrliche, *junge* Musik neben manch trockenen Stellen in diesem Werke zu finden ist. Damals weilte Goldmark, mit seinen weißen Locken ehrwürdig anzuschauen, noch unter uns. Sein Auge war jung, sein Blick gütig, als er mir die Hand reichte, da Nedbal mich ihm vorstellte. Und doch hatte ich das Gefühl: „Da ist einer, der Dir in die Seele schaut". Leider verhinderte ein ganz äußerlicher Umstand, daß ich an jenem Abend mehr mit ihm sprach als die wenigen Worte bei der Vorstellung: die gräßliche Titulatur „Meister", die alle ihm gegenüber anwandten. Dazu konnte ich mich nicht entschließen und blieb den ganzen Abend stumm, obgleich mich oft ein forschender Blick Goldmarks traf. Heute bereue ich den jugendlichen Eigensinn. Denn ich habe Goldmark nie wiedergesehen.

Und die Erstaufführungen häuften sich: Luigi Illica kam an der Volksoper mit seiner „Istrianischen Hochzeit", einem Ausläufer des Verismo, zu Wort, im Konzertsaal mit seiner nachwagnerschen „Oceana"-Suite. Weingartners symphonische Dichtung „König Lear" und die Ouvertüre zu Borodins „Prinz Igor" folgten. Pfitzner dirigierte in einem eigenen Kompositionskonzert u. a. die drei Vorspiele zu Ibsens „Fest auf Solhaug" und die Ouvertüre zum „Christelflein". Wegen Arnold Schönbergs vierstimmigen a cappella-Chors „Friede auf Erden" wäre bald Krieg auf Erden ausgebrochen, denn die Mitglieder des Sing-

vereins der Gesellschaft der Musikfreunde weigerten sich damals, das Werk zu singen. Es mußte abgesetzt werden (einen Tag vor dem Konzert). Dieses brachte die Uraufführung von Hauseggers Vertonung des Hebbelschen „Requiem", die durch die von Reger erdrückt worden ist, und der „Auserkorenen" von Claude Debussy. Für Regers „Hiller-Variationen" setzte damals Weingartner seine hohe Kunst erfolgreich ein.

„Und sie verhüllten ihr Haupt und schritten wankend aus dem Saale. Voran ging einer der Größten, Mächtigsten, und die anderen folgten ihm nach. Sie flohen vor dem ‚Moloch'. Und hinter ihnen klang es im Orchester wie Donnergrollen und von Hirams Lippen scholl der Ruf: ‚Ihm zeigte sich der Gott im Zürnen. Weil er im Zweifel nahte, hat Moloch ihm denS inn verwirrt'!" — So schrieb ich vor sechzehn Jahren in einem Wiener Blatte über die Sezession der Kritiker aus dem zweiten Akademiekonzert, in welchem Bruchstücke aus Schillings' „Moloch" zur Erstaufführung gelangten. Heute erscheint es ganz unglaublich, daß Schillings als Hypermoderner, als Neutöner angesehen und gefürchtet wurde. Wie sind wir doch duldsam geworden!

*

Um „neue Musik" zu hören, durfte man freilich die Konzerte des ersten Orchesters Wiens, der Philharmoniker, nicht erwählen. Denn diese blieben recht konservativ und ließen sich bei ihrer Programmbildung stark von Opportunitätsgründen leiten. So erlebte man, daß auf die Ouvertüre und das Bacchanale des „Pariser" „Tannhäuser" der Ausdruck harmlos-tändelnden Schäferspiels, wie er in Haydns C dur-Symphonie (Nr. 90) zu finden ist, folgte, ein andermal auf Goldmarks Ouvertüre „Im Frühling" Schumanns d moll-Symphonie. Neues gab es besonders bei den Tonkünstlern, bei denen der heute als Kapellmeister im Aufstieg begriffene Georg Szell als zehnjähriges Wunderkind sich mit eigenen Kompositionen (für Orchester und für Klavier) sowie als Klaviervirtuose vorstellte. Für die Zeitgenossen Neues waren auch vorklassische Werke, zum Teil aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, die man von der Pariser „Société de concerts d'instruments anciens" hörte. Unter dem Vorsitz Camille Saint-Saëns' gegründet, hatte sich diese Gesellschaft die Aufgabe gestellt, Werke früherer Epochen in Originalbesetzung zu neuem Leben zu erwecken. Hätten wir in Deutschland ein ähnliches Unternehmen, so würden die mannigfachen Versuche, alte Musik neu zu beleben, besser geglückt sein. Große Säle sowie die Übertragung für moderne Instrumente vernichten den eigenartigen Reiz dieser alten Musikwerke. Auf dem Clavecin, der Viola d'amour, auf Quinton, Viola da gamba und Baßviola versetzten uns Monteclairs vor etwa zweihundert Jahren entstandene „Les plaisirs champêtres", Werke von Lorenziti und anderen, nicht zuletzt aber Jugendwerke Mozarts, in das Zeitalter des Zopfes und der Perücke. So geboten, verstand man den Geist der Stücke und die innere Notwendigkeit ihrer Entstehung.

*

Im Vorfrühling 1908 spielte eine Disziplinaraffaire, die großes Aufsehen erregte, da sie *Ferruccio Busoni* betraf. Er war im Herbst des Vorjahres als Leiter der neuerrichteten Meisterschule für Klavier an die Wiener Musikakademie verpflichtet worden, kümmerte sich aber bald, ungehemmt eigenen künstlerischen Zielen folgend, um die Meisterschule nicht mehr, sondern blieb monatelang Wien fern. So wurde er nach vergeblichen Bemühungen, ihn wieder nach Wien zu ziehen, vor nun sechzehn Jahren wegen Kontraktbruches *entlassen* und an seine Stelle Leopold Godowsky gesetzt, der wohl nicht das Genie Busonis mitbrachte, aber als ernster Arbeiter und gediegener Klavierpädagoge dauernden Halt versprach. — In dieselbe Zeit fiel eine Plagiataffaire, die tragikomisch wirkte: Ein junger, bisher unbekannter Organist und Lehrer am Kalksburger Konvikt, *Fritz Hahn*, war plötzlich mit einer großen Zahl symphonischer Werke auf den Plan getreten. Durch Empfehlung kam er nach Wien in das Haus des ehemaligen Hofopernsängers Anton Schittenhelm, von dort zur Fürstin Pauline Metternich-Sandor und in die Kreise der (klerikalen) Leo-Gesellschaft, gab sodann ein vielbesprochenes Kompositionskonzert im Saale Ehrbar, auf Grund dessen der Plan einer Gesamtausgabe der *elf* Symphonien des 23jährigen „Genies" erwogen wurde. Dieses war übrigens keines der Art, die ihr Licht unter den Scheffel stellt. „Meine Sonate ist ein überirdisch schönes Werk" und „Seit *Wagner* hat kein Komponist so viel Erfindungsgabe gehabt wie ich" waren einige seiner selbstgefälligen Äußerungen. Eine Erzherzogin wurde für Hahn interessiert, man erwog die Aufführung seiner Symphonien durch das Tonkünstler-Orchester, da erfolgte die Enthüllung auf Grund eines Artikels, den der Grazer Komponist Beppo Marx (heute als Joseph Marx Rektor der Wiener Musikhochschule) im Grazer Tagblatt veröffentlichte. Er legte dar, daß Hahns C dur-Symphonie mit *Rheinbergers* Orgelsonate Op. 165 und seine Violinsonate mit der Rheinbergers vollkommen identisch sei. Die Wiener Blätter übernahmen diese Nachricht, auch die übrigen Werke wurden als Fälschungen erkannt und aus Briefen Hahns nachgewiesen, daß er in ihnen — *Beethovens* Briefe zum Teil kopiert und dessen Kunstanschauungen als seine eigenen ausgegeben habe.



Karl Goldmark

So wurde das Wiener Musikleben vor einer großen Blamage gerettet, die gerade in einer Spielzeit drohte, die auf allen Gebieten viel Wertvolles zutage förderte. Sie brachte übrigens auch in konzertgeschäftlicher Stellung eine Wandlung, indem das Konzertbureau Albert Gutmann in die Hände Hugo Kneplers und Franz Kellners überging. Als ersten berühmten Gast brachten sie den Violinvirtuosen Eugène Ysaye, der damals als größter unter den lebenden Geigern gefeiert wurde. Eine der originellsten kleineren Chorvereinigungen war der durch den Weltkrieg später zur Auflösung gelangte „Russische a cappella-Chor". Solche Kontra-Alte und solch profunde Bässe, die mühelos das Kontra-B erreichten, habe ich nie wieder gehört. Sie sangen unter Anatolj Archangelskijs Leitung in russischer Sprache nationale Schöpfungen, unter denen die wertvollsten Chorwerke von Gretschaninoff und Cesar Cui waren. Der „Wiener a cappella-Chor" aber bot unter Leitung des im Vorjahre verstorbenen Prof. Eugen Thomas durch Aufführung des recht unbekannten Chores „Der Tod, das ist die kühle Nacht" von Peter Cornelius die Anregung zu einer interessanten Parallele zu Brahms' bekanntem Liede. In dieselbe Zeit fielen auch die Uraufführung des ersten Opernwerkes von *Julius Bittner* („Die rote Gred"), die Wiener Erstaufführung von d'Alberts „Tiefland" (beide an der Hofoper) und die Erstaufführung von Puccinis Jugendwerk „Manon Lescaut" an der Volksoper, die erwies, daß Puccini aus dem Verismo herstammt. Die Feier des fünfzigjährigen Bestandes der Wiener Singakademie (mit einer Aufführung von Ermanno Wolf-Ferraris „La vita nuova"), das Festkonzert anläßlich des hundertjährigen Jubiläums von Haydns

„Schöpfung“ und die Enthüllung des Brahms-Denkmals waren die letzten großen Vorkommnisse dieser Spielzeit, mit deren Ende Gustav Mahler nach Amerika ging.

*

Nicht ganz so reich ist die Ausbeute an Neuem und Bemerkenswertem, das die Spiel- und Konzertzeit 1908/09 den Wienern bot. Und doch fallen auch in dieses Jahr manche theatralischen und konzertanten Ereignisse, die festgehalten zu werden verdienen.

Gleich mit Beginn der Spielzeit wandte sich die Wiener Volksoper von ihrem ursprünglichen Ziele, „*Volks*opern“ zu bieten, ab. Rainer Simons, der gefürchtete Direktor und hochbegabte Regisseur, inszenierte auf der damals mit mangelhaften technischen Einrichtungen versehenen Bühne den „Fliegenden Holländer“ wirkungsvoll. Joseph Schwarz, der nachmals so berühmt gewordene Sänger, feierte als Holländer seinen ersten großen Triumph. — Einen Eintagserfolg hatte die Volksoper mit Umberto Giordanos Revolutionsoper „André Chenier“, die auf Kosten des Gefühlsmäßigen, ja selbst des Gedanklichen das schwerste Geschütz auffahren läßt, indem sie Revolutionstribunal, Gefängnis und Guillotine zu Hilfe ruft. Sansculotten, Carmagnolen, Merveilleusen, Incroyables sowie die Führer der Revolution Robespierre, Couthon, Barras, wandeln über die Bühne. Viel Äußerlichkeit und keine Seele. — Als dritte Opernbühne Wiens etablierte sich das Raimund-Theater neu. Man atmete auf, denn die Hoffnung erwachte, daß die altehrwürdige Urwiener-Bühne dem Operettenblödsinn entrissen werde, der sie zu okkupieren drohte. Allein die Direktoren des Unternehmens, die gewiegten Operettenleiter des Theaters an der Wien Karczag und Wallner, dachten nicht daran, für das Gelingen des Planes längere Zeit größere materielle Opfer zu bringen. Als das Unternehmen sich trotz aufopfernder Mühe des Kapellmeisters Arnold Winternitz nicht lukrativ gestaltete, fiel es erbarmungslos der Operette und ödesten Gesangsposse anheim. War doch für das Operettengeschäft Hochkonjunktur, was die Erbauung des Johann Strauß-Theaters erwies, das aber keineswegs der klassischen Operettenkunst dienstbar gemacht wurde.

In der Hofoper vollzog sich nach Beginn der Direktion Weingartner ein rascher Verfall. Anfangs sah man noch eine beachtenswerte Neuinszene des „Siegfried“, bei der Meister Roller, soviel ich weiß, noch nach Besprechungen mit Mahler das Bühnenbild schuf und in manchen Stücken, jedoch sehr zugunsten der Gesamtwirkung, von allzu treuer Festhaltung der Bayreuther Prinzipien abging. Und Wilhelm v. Wymetal bot als Spielleiter eine hochoriginelle Umwertung des „Bajazzo“, den er aus der Sphäre des italienischen Verismo in die sicher höherstehende des deutschen Naturalismus erhob. Canio erschien als armer Dorfkomödiant, Nedda in einem armseligen Fähnchen, in ein buntes, abgetragenes Tuch gehüllt. Tonio war nicht mehr ein unternehmender Liebhaber, sondern ein hinkender Bursche, der einen eingedrückten alten Zylinder auf dem Kopfe trug, Beppo der unbedeutende Handlanger und Ausrufer. Beim ersten Aufgehen des Vorhangs sah man, wie auf der Vorderbühne gerade das große Dorftheater gezimmert wurde. Nur das Podium und der Prospekt waren fertig, während die übrigen Wände von den Zimmerleuten erst während der ersten Volksszenen errichtet wurden. Die Komödianten kommen auf einem Wagen angefahren, der von einem Pferde und einem Esel gezogen ist (die, ein gefährliches Wagnis, den ganzen Akt an der Krippe sichtbar bleiben). Der Wagen wird geöffnet und man gewahrt darin die ganze Einrichtung der Fahrenden. Ein altes Weib kocht drinnen die Mahlzeit und man sieht den Rauch aufsteigen. Später, vor dem Wirtshausbesuch, verschwindet Canio im Wagen, um sich umzukleiden. Wenn er wieder erscheint, steckt er in einem altmodisch-bürgerlichen Gewande: weite, karrierte Hose, tief ausgeschnittene Weste und Samtrock. Das Spiel war durch bunte Bewegtheit des Chors sehr belebt und als dramaturgisch origineller Versuch verdient Wymetals Inszenierung wohl, der Vergessenheit entrissen zu werden. — Aber retten konnten solche immerhin als Experimente zu bezeichnenden Versuche die Direktion Weingartner nicht. Denn auf eine Neueinstudierung von Mehuls „Joseph und seine Brüder“ mit von Weingartner komponierten Rezitativen, die sich nicht auf dem Spielplan erhielt, kam Albert Gorters Einakter „Das süße Gift“, der sich bis zur allzu „charakteristischen“ Schilderung des Erbrechens (durch Fagottklänge) verstieg und denn auch abgelehnt wurde, und schließlich ein Herabsteigen der Hofoper auf das Niveau von Dilettantenvereinen durch die Aufführung des Singspiels „Das Versprechen hinterm Herd“. Es war das Ende der Direktion Weingartner. Ihr einziger Erfolg war die Erstaufführung von Richard Straußens „Elektra“, das gegen Weingartners Willen stattfand. Denn gerade zur Zeit dieser Erstaufführung hatte Weingartner in den Mitteilungen der Pariser Konzertagentur Guttmann ein gereimtes Pamphlet auf einen modernen Komponisten veröffentlicht, das man wohl als auf Strauß gemünzt ansehen durfte. Er hatte die Leitung der Oper auch dem Hofkapellmeister Hugo Reichenberger überlassen. Merkwürdig übrigens, daß an jenem Abend Weingartners zukünftige Gattin, Lucille Marcel, als Elektra zum erstenmale in Wien auftrat und ihre Leistung für den Erfolg des Werkes entscheidend wurde.

Im Bösendorfer-Saal fand gleich zu Anfang der Spielzeit der denkwürdige Abend des Rosé-Quartettes statt, bei dem *Arnold Schönbergs* zweites Streichquartett zur Uraufführung gelangte. Es war der größte Skandal in der Konzertgeschichte Wiens. Die Leute trampelten, lachten und pfiffen auf Hausschlüsseln — kurz, benahmen sich so toll, daß selbst denen, die das Quartett aus künstlerischen Gründen ablehnen mußten, tiefes Schamgefühl aufstieg. Erst beim Schlußsatze, dessen zwei George-Lieder „Litanei“ und „Entrückung“ Marie Gutheil-Schoder sang, trat Ruhe ein und er fand sogar unwidersprochenen Beifall.

In dem gleichen Konzertwinter wurde auch zum erstenmale der Name Franz Schreker weiteren Kreisen bekannt. Kurz nach Beginn der Theaterspielzeit hatte man vernommen, daß Schreker die Operette Bruno Granichstädtens „Bub oder Mädel“ mit der das neue Johann Strauß-Theater seine Pforten eröffnet, instrumentiert hatte. Die Orchestrierung sei aber so opernhaft und überreich ausgefallen, daß mehrere Theaterkapellmeister sie vor der Premiere umgearbeitet hätten. Ob dies wahr ist, weiß ich nicht zu sagen. Franz Schreker aber trat mit einer Neugründung, dem „Philharmonischen Chor“, als Dirigent sehr erfolgreich auf den Plan und brachte als interessante Novität *Otto Naumanns* große Chorkantate „Der Tod und das Mädchen“, deren Text den Inhalt von Richard Vossens „Blonder Kathrein“ wiedergibt. Dann aber, im Frühling 1909, wurden als erste „Wiener Maifestspiele“ Schrekers Tanzdichtungen „Rokoko“ und „Der Geburtstag der Infantin“ (nach einer Novelle Oskar Wildes) auf einer ad hoc auf dem Platze des Wiener Eislaufvereins errichteten Freilichtbühne zur Uraufführung gebracht. Es war ein gesellschaftliches Ereignis und ein starker künstlerischer Erfolg.

Im Konzertsaal feierte damals die berühmte Wagner-Sängerin Amalie Materna zum unwiderruflich letzten Male unter Tränen, Lorbeer, Sturmapplaus und Umarmungen ihren Abschied von der Öffentlichkeit, glänzte Selma Kurz' herrliche Koloratur und Jan Kubeliks virtuoses Geigenspiel. Max Reger gewann in Wien an Boden durch seine (damals neue) a moll-Suite für Violine und Klavier, sein e moll-Trio Op. 102 und seinen „Sinfonischen Prolog zu einer Tragödie“, den die Philharmoniker hervorragend spielten, Mahlers Fünfte Symphonie erklang unter stürmischem Widerspruch, während seine „Vierte“ großen Erfolg zeitigte. Als hochbedeutsame Uraufführung hörte man Philipp Emanuel Bachs Trio für Bratsche, *Baßflöte* und Continuo auf Veranlassung

des in Wien heimisch gewordenen holländischen Flötenvirtuosen Ary van Leeuwen, und begrüßte als Seltenheiten Haydns „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz" in der Originalfassung für Orchester ohne Chor sowie Mendelssohns Musik zu „Oedipus auf Kolonos". Für die Hausmusik des „Kunstwart", die gar viele reizende Stücke aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert enthält, setzten sich in einem Konzert des neugegründeten Akademischen Verbandes für Literatur und Musik Dr. Richard Batka als Conferencier sowie Paul Schmedes, Marta Winternitz-Dorda und Dr. Felix Günther als Mitwirkende ein. Valborg Svärdström führte die schwedischen Komponisten Hugo Alfren, A. Järnefeldt, A. Backer-Gröndahl, E. Sjögren und P. E. Lange-Müller in Wien ein und Marcella Sembrich sowie Leopold Godowsky vervollständigten die Reihe der erfolgsicher konzertierenden Kunstgrößen. Gabriel Pierné errang als Leiter der Erstaufführung seines Oratoriums „Der Kinderkreuzzug" einen Riesenerfolg, der nur noch von der Feier eines eigenartigen Bühnenjubiläums übertroffen wurde, als Fritz Streitmann zum *tausendstenmale* den Barinkay im „Zigeunerbaron" sang.

Zum Schlusse der Saison wurde Haydns hundertster Todestag durch eine große Zentenarfeier begangen, mit der der dritte musikwissenschaftliche Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft verbunden worden war. Unter dem Vorsitz des Wiener Universitätsprofessors Dr. Guido Adler versammelten sich Musikgelehrte aus aller Herren Länder, zur Repräsentation auch Diplomaten (sogar Mexiko, Uruguay und Tiflis waren vertreten). Zwei historische Konzerte mit Werken von Johann Joseph Fux, Georg Matthias Monn, Michael und Joseph Haydn, Jakob Handl-Gallus, die als Krönung das Credo aus der gewaltigen 53stimmigen Festmesse für Soli, zwei Chöre, zwei Orchester und Orgel boten, die *Orazio Benevoli* 1628 zur Einweihung des Salzburger Domes komponiert hatte, wurden von Franz Schalk, ein Haydn-Festkonzert von Felix v. Weingartner geleitet. Es zeigte in interessanter Gegenüberstellung von Haydns erster und letzter Symphonie — die erste, dreisätzig, zeigt neben dem Streicherkörper nur je zwei Oboen und Hörner — die gewaltige Entwicklung, die die symphonische Musik durch den heute arg vernachlässigten Wiener Meister nahm. Kammer- und Chorkonzerte vervollständigten das Bild und nur der Versuch des Hofoperntheaters, Haydns Opern „L'isola disabitata" (Die wüste Insel) und „Lo speziale" (Der Apotheker) zugleich mit Pergoleses „La serva padrona" (Die Magd als Herrin) wiederzuerwecken, mißlang. Hier siegte Pergolese. Als Kuriosum verdient aber die Festrede verzeichnet zu werden, die der Probst von Eisenstadt, Karl Varits, bei einem Ausfluge der Festteilnehmer in Eisenstadt hielt und die den ganzen Chauvinismus der Ungarn zeigt, durch den sie zum Zerfall des alten Kaiserstaates ihr redlich Teil beitrugen. Er feierte nämlich Haydn als — *ungarischen* Komponisten. „In seinen Werken lebt der warme Pulsschlag der ungarischen Nation. Joseph Haydn war ein ‚*Nationalheros*' der ungarischen Nation." So und ähnlich klang es von seinen Lippen. Wer lacht da?!

*

Ich will diese Erinnerungen nicht schließen, ohne zu erwähnen, wie sehr gerade in Wien die Hochblüte des musikalischen Lebens mit der Hausmusik verknüpft ist. Kaum in einer anderen Stadt wird in den Familien der Bürger, vor allem des gebildeten Mittelstandes, so viel und gut musiziert. Dieser Begriff schließt die Freude an ehrlichem künstlerischen Streben in sich, denn der Dilettantismus ist dort — wenigstens war es zu meiner Zeit so — ein solcher, der auch Musikern „diletto" (Vergnügen) bereiten konnte. In Ernst und Scherz zeigte sich ein tieferes Eingehen, ein eingehenderes Verständnis, als man sonstwo findet. Da der Wiener aber stets zur Kritik neigt, äußerte sich dieser Zug im Entstehen von Parodien, die in privatem Kreise zur Aufführung gelangten, ohne daß die Öffentlichkeit davon erfuhr. So erinnere ich mich an eine Aufführung von „Die Meistersinger von Ottakring" (einer Vorstadt Wiens), „dreimal so romantischer Oper als die von Richard Wagner", in privatem Zirkel, die viel Humor und Geist zeigte. Und eines entzückenden „Praterabends" im Hause des Tonkünstlers Carl Lafite, bei dem die alte vornehme Wohnung in eine Buschenschenke mit Grottenbahn und „Watschenmann" verwandelt war und ein übermütiger Künstlerkreis in verschiedenartigen Kostümen sein Unwesen trieb, ein Kapellmeister ein Werkel drehte, ein Kammersänger sich als Athlet produzierte und zwei Schriftstellerinnen mit einer Musikmappe, aus der die Münchener „Jugend" hervorguckte, der Tugend eines gefürchteten Kritikers gefährl'ch zu werden drohten. — Mit diesem Abend klang die denkwürdige Spielzeit in Heiterkeit aus.

URAUFFÜHRUNGEN

Egon Wellesz: „Alkestis".

Uraufführung in Mannheim am 20. März.

Egon Wellesz ist als Komponist nur von seinen Bühnenwerken her zu verstehen. Sein musikalisches Denken wurzelt im dramatischen Erlebnis, im Geschehen. In seiner Entwicklung führen von seiner ersten Oper „Prinzessin Girnera" eine Reihe von Balletten zur zweiten, der „Alkestis". Die Richtung dieser Entwicklung geht auf Vereinfachung und geschlossene Formung des Musikalischen. An Stelle der ausbrechenden, frei im Tonraum schweifenden expressionistischen Geste setzt Wellesz musikalischen Aufbau, Gliederung, Steigerung. Die Szene wird zu einer neuen, dramatisch begründeten, musikalischen Einheit.

Der Stoff der „Alkestis"-Handlung, den der Komponist nach der *Hofmannsthal*schen Fassung für seine Absichten bearbeitete, bot eine sehr geeignete Grundlage durch das unmittelbar Menschliche, das er in sich trägt, durch die Unwesentlichkeit alles Details, durch die einfache Gliederung in jeweils von nur *einem* Affekt beherrschte Szenen.

Der König Admet ist dem Tod verfallen, kann aber gerettet werden, wenn eine andere Person sich für ihn opfert. Seine Gattin Alkestis erklärt sich bereit dazu; in der ersten Szene schreitet der Tod mit hoch erhobenem Sichelschwert in die Halle des Königs, um sein Opfer zu fordern, indessen der Chor vergeblich den Heilgott anruft. Alkestis stirbt; dem verzweifelten König naht sich, ohne vom Tod der Königin zu wissen, Herakles. Der König bezwingt sich und bietet dem Gast sein Haus zum Aufenthalt; in die Chöre des Trauerzuges mischen sich die Klänge der Orgie des Herakles. Der betrunkene Herakles tritt aus dem Haus und erfährt, trotz des Verbots des Königs, von einem Sklaven, daß die Tote dessen Gattin war. Da faßt ihn Ernüchterung und Reue. Er entschließt sich, dem Tod sein Opfer wieder zu entreißen. Admet überläßt sich seinem Schmerz; da sieht er plötzlich einen Mann mit einer verschleierten Frau — Alkestis ähnlich — den Weg des Trauerzuges zurückkommen. Er schwankt zwischen Hoffnung und Furcht. Die Entschleierte, noch im Bann des Todes, bleibt stumm und steht ohne Bewegung. Da, als man ihr ihre Kinder zuführt, bricht sie in die Knie und es entringt sich ihr der ergreifende, wortlose Gesang der wieder zum hellen, freundlichen Leben Erwachten. Ein Lobgesang des Chors auf Herakles schließt das Werk. —

Die Musik illustriert diese Handlung nicht irgendwie, noch klammert sie sich an Einzelheiten, noch deutet sie psychologisch aus. Umgekehrt scheint die Handlung aus der Musik hervorzugehen, ist *sie* eine Ausdeutung der letzteren. Die Musik hat in einem hohen Grad ihre Selbständigkeit, ihre eigene Formkraft zurückgewonnen, mit der sie ihre Steigerungen aufbaut, ihre Kontrastwirkungen bildet, denen im selben Sinne die Handlung auf der Bühne folgt. Das ist die Bedeutung dieser neuen Oper

von Wellesz, die ein neues Verhältnis von Wort und Ton im musikalisch-dramatischen Bühnenwerk anstrebt; ein Versuch der innerhalb der zeitgenössischen Opernproduktion einzigartig und vielleicht von starker Nachwirkung ist.

Die Inszenierung des Dr. Hanns Niedecken-Gebhardt war sich der neuen Problemlage voll bewußt und gestaltete Bühnenbild, Beleuchtung, Geste, Bewegung der Einzelpersonen und der Chöre ganz aus der Musik heraus. Generalmusikdirektor Lert gestaltete in unermüdlichem Proben und am Aufführungstag mit voller Hingabe die Partitur. Die Mitwirkenden hatten sich gut in den Stil des Werkes eingelebt. *Änne Geier* schuf eine packende Leistung mit der Alkestis; die übrigen Hauptrollen lagen in den Händen von *Hans Bahling* (Herakles), *Fritz Bartling* (Admet), *Philipp Massalsky* (Sklave), *Emilia Poßzert* (Sklavin).

Dem Hauptwerk ging das Ballett „Das Wunder der Diana", ein früheres Werk von Wellesz, voraus, als eine willkommene Vorbereitung auf den nicht leicht zugänglichen Stil der „Alkestis".

Dr. *H. Erpf.*

* * *

Franz Schrekers „Irrelohe".

Uraufführung am Kölner Opernhaus am 27. März.

Seiner Gattin Maria gewidmet ist dieses neueste Werk Schrekers[1], in welchem er den Sieg der reinen Gattenliebe über Sinnenbrunst darstellen will, die als Fluch auf dem Geschlechte der Grafen von „Irrelohe" lastet. Der Name der Station Irrenlohe bei Amberg gab dem Dichtermusiker die Idee dazu ein, und es muß bewundert werden, wie es ihm gelang, eine knappe, nur auf einfachsten Vorgängen und Empfindungen aufgebaute Handlung herzustellen. Das Opfer des verstorbenen Grafen, die Dorfschöne, jetzt Dorfalte Lola verschweigt ihrem Sohne Peter seine Herkunft, der Eva, die Försterstochter heimführen möchte, aber noch immer als ehrloses Findelkind gilt. Lolas derzeitiger Bräutigam Christobald ist damals geflohen, kühlt aber seine Rache, indem er die Wiederkehr jenes Tages durch eine Brandstiftung im Dorfe „feiert". Jetzt naht wieder der Tag, und vergebens beschwört ihn Lola, ebenfalls zu vergessen und zu verzeihen, da ja der jetzt lebende Graf Heinrich an jener Untat schuldlos sei. Eva, die den Schloßherrn von seinem Fluche lösen will, verliebt sich in ihn und bietet sich ihm dar. Der Graf überwindet die aufsteigende Leidenschaft und verlangt sie in Ehren zur Frau. Peter willigt endlich in den Tausch, bittet nur die Ungetreue, auf den Hochzeitstanz mit Graf Heinrich zu verzichten. Als dies nicht geschieht, entreißt er sie dem neuen Ehemann, der ihn erdrosselt, zu spät darüber aufgeklärt, daß Peter sein Halbbruder war. Christobald hat sich inzwischen ins Schloß geschlichen, das nun als grausige Hochzeitsfackel den Vermählten leuchtet. Diese, von dem Fluche entsühnt, ziehen in den anbrechenden Tag, einem neuen reineren Leben entgegen. Klar und in ansteigender Linie ist diese Handlung entwickelt, von breiten symphonischen Zwischenspielen unterbrochen. Die Einheit des Orts wahrend, ragt das Schloß in jedem der drei Bilder am Hintergrunde empor, und Lichtwirkungen verstärken die Handlungs- wie Gefühlskomplexe: so der Mittsommertag im zweiten, das Nachtbild im dritten Aufzug. Von leitmotivischer Arbeit sieht der Komponist, dem es auf eine Neubelebung der alten Opernform ankommt, geflissentlich ab. Besonders gelungen ist die mit dem Kosackenlied aus Mussorgskis „Boris Godunow" vergleichbare groteske Szene der durch die sonneglühenden Felder ziehenden „Zünderbande" Christobalds, die Trauungs- und Bauerntanzmusik mit einem spukhaften Fackeltanz der Bedienten.

[1] Klavierauszug und Textbuch sind in der Universal-Edition in Wien erschienen.

Die Gesamtleitung hatte Hofrat Rémond inne, von dem seit Wochen hier weilenden Autor bestens unterstützt, diejenige des Orchesters Otto Klemperer. Plastische Bühnenbilder schuf Arravantinos (Berlin). Menzinsky leistete Hervorragendes als Christobald, Rose Pauly als Eva, Hammes als Peter, während Niggemeyer als Graf blaß wirkte. Der Erfolg war stark und anhaltend.

Dr. *H. Unger.*

* * *

Francesco Malipiero: „Sieben Szenen".

Deutsche Uraufführung im Stadttheater zu Aachen, 30. März 1924.

Den „Sieben Szenen" kommt man wohl am ehesten bei, wenn man von der Dichtung des Naturalismus ausgeht. Wirklichkeitsabschilderung wollte der Naturalismus geben, nichts Höheres. Daß er dabei zu Kunstwerken bedeutenden Ranges gelangt ist, kann nicht bezweifelt werden. Daß er innerlich aber auch in dieser Wirklichkeit gestrandet ist, ebensowenig. Wer nichts über sich sieht, irrt schließlich notwendig unter sich umher. Arme-Leute-Dichtung, dichterische Darstellung des Elendesten, Kränkesten, Widerspruchsvollsten, Häßlichsten, Unerlöstesten dieser Welt und dieses Lebens ist der Hafen, in welchem alle bloß naturalistische Kunst am Ende einläuft. Malipiero ist als Dichter der Sieben Lieder in diesen Hafen eingelaufen. In sieben Bildern, die ohne äußere Beziehung zueinander eine siebenfache Wiederholung ganz ausgesucht widersinnig erscheinender Lebensausschnitte bieten, gibt er seiner Anschauung von der unversöhnten Trostlosigkeit des Daseins Ausdruck. Die kurze Wiedergabe des „Inhaltes" der Sieben Lieder gebe ich am besten nach dem Programmbuche. Es heißt da: „1. Szene: Ein Straßensänger verführt das junge Weib eines blinden Bettlers. — 2. Szene: Ein Mönch versperrt am Ende der Vesperandacht einer inbrünstig betenden Frau die Kirche. — 3. Szene: Eine alte Mutter klagt im Wahnsinn um ihren verschollenen Sohn und erkennt ihn bei seiner Rückkehr nicht wieder. — 4. Szene: Eine Frau gibt ihrem Liebhaber ein Stelldichein. Ihr schlafender Gatte wird durch den Gesang eines Betrunkenen geweckt und prügelt statt des Galans den unglücklichen Sänger durch. — 5. Szene: Ein an einem geliebten Totenbett weinendes und betendes Mädchen wird durch die Serenade eines Verliebten gemartert. — 6. Szene: Ein Glöckner begleitet eine Feuersbrunst vom Ausbruch bis zum Erlöschen durch sein mechanisches Läuten der Sturmglocke und durch sein gemütlich-groteskes (?) Lied. — 7. Szene: Das Gefolge des Todes mahnt die Menschen an die irdische Vergänglichkeit und ruft zur Buße auf. Pierrot und Colombine lassen sich dadurch nicht vom leichten Genuß der Liebe und des Lebens abhalten."

Ernst steckt zweifellos in der Erdenkung dieser Bilder; aber irgend etwas, was über ihre reine Tatsächlichkeit hinauswiese, nicht. Humor kommt keiner auf, dafür um so öfter peinigende Komik und am Beschauer und Hörer zerrende Groteske. Frank Wedekinds Gesamteinstellung zum Leben könnte man die geistige Vaterschaft an jenen sieben Szenen ohne Bedenken zuschreiben.

Nach der Mitteilung des Programmheftes hat Malipiero dieses Werk später mit zwei anderen Werken, die Vor- und Nachspiel zu ihm bilden, vereint. Um die dichterische und musikalische Eigenart Malipieros kennen zu lernen, genügte die Aufführung der Sieben Lieder allein. Der Dichterkomponist tritt darin mit dem Anspruche des „Musik- und Bühnenreformators" auf. Er verzichtet auf alle hergebrachten Mittel der bühnenmäßigen und musikalischen Gestaltung. Die sieben Bilder folgen einander ohne Pause; die Zeit zwischen den einzelnen Szenen wird durch Zwischenspiele ausgefüllt, welche in den Charakter des Kommenden einführen. Von der Musik, die Malipiero zu seinem Texte geschrieben hat, kann man zusammenfassend sagen, daß sie diesem in allen Stücken entspricht. Der Gesamteindruck ist der

einer an Deb ussy und Schönberg geschulten Tonsprache. Tieferer Gehalt kann ihr bei der Beschaffenheit der Vorlage nicht eigen sein und fehlt ihr für mein Empfinden denn auch gänzlich. Am besten trifft sie in ihr Ziel z. B. bei der Ausdeutung des Wahnsinns der alten Mutter, der rhythmischen, melodischen und farbigen Darstellung des gemeinen Glöckner-Liedes während der Feuersbrunst und beim Schlußbilde. Die Kraft dieser Art von Musik, die stark mit Mitteln fremd- und fernvölkischer Herkunft arbeitet — immer wiederholte gleiche Rhythmen eines uns unbekannten Bewegungsausdruckes, immer wiederholte gleiche melodische Bildungen mit uns ungeläufigen Schritten und Sprüngen, geradezu berauschende Orchesterfarben von gelegentlich die Sinne wie benebelnder Wirkung — die Kraft dieser Art von Musik, sage ich, Stoffen wie den in Rede stehenden, beizukommen, ist gar nicht in Abrede zu stellen. Jedem tieferen Wesen gegenüber müssen sie allerdings unbedingt versagen. Insofern kann ich dem Werke Malipieros keine „reformatorische" Bedeutung zuerkennen: es „erneuert" nichts, was in *dieser* Form einer Weiterentwicklung fähig wäre. In den Mittelpunkt eines jeden Bildes ein Lied zu stellen, das mit den andern allen nichts verbindet, ist keine Tat, die Nachahmung verdiente; die Gebärdensprache der nichtsingenden Beteiligten auf die Art und Weise des Anfanges der Kunst zurückzuschrauben, ebenfalls nicht. Und dann glaube ich noch einen sehr wesentlichen Grund für meine Überzeugung, daß es sich hier lediglich um einen Versuch handeln kann, darin zu erkennen: Malipiero ist trotz der gewählten angeblich volkstümlichen Melodien kaum als *Italiener* zu erkennen. *Solche* Töne, wie er sie findet, sind heute international üblich. Meinem Blicke wenigstens ist die gesuchte Erkennung von Eigenvölkischem nicht gelungen, trotzdem ich der Vorsicht halber auch noch die Wiederholung der Aufführung besucht habe. Die dazu großenteils roh naturalistische Schilderung der einzelnen Bilder genügte mir nicht, um daraus etwas besonders Italienisches ableiten zu können. Derartig international gemischte Kunst — in unserer Zeit der närrischen Schlagworte gern mit Expressionismus = Ausdruckskunst bezeichnet! — trägt den Keim des Todes ohne weiteres in sich.

Deshalb darf man den Männern, welche uns die Bekanntschaft des Malipieroschen Werkes vermittelt haben, doch dankbar sein. Es wäre allerdings wohl angezeigt zu fragen, ob in unserem Vaterlande selbst nicht wenigstens auch solche Versuchskunst aufzutreiben gewesen wäre?

Die Aufführung stand ganz im Dienste des Werkes. Dr. *W. Aron* leitete das Spiel und arbeitete den Willen des Schöpfers an seinem Teile klar heraus. Dasselbe vollbrachte Kapellmeister *Fr. Herzfeld*, dem mit der Bewältigung der Malipieroschen Partitur keine leichte Aufgabe zugefallen war. *Anke Oldenburgers* Bühnenbilder gaben in jeder Hinsicht den rechten Hintergrund für das Geschehen ab. Von den vielen Darstellerinnen und Darstellern, singenden wie bloß durch die Gebärde sprechenden, kann ich der Menge wegen niemand namentlich anführen. Daß sie sich besonders wohl in ihrer Haut befunden hätten, habe ich nicht verspürt; dazu war aber eben auch nirgendwo Gelegenheit gegeben. *Reinhold Zimmermann.*

MUSIKBRIEFE

Elberfeld. Am Totensonntag 1923 brachte die Elberfelder Konzertgesellschaft unter Hermann von Schmeidel zwei neue Werke von *Heinr. Kaminski* zur Uraufführung, eine Orgeltoccata (Universal-Edition, Wien) und die Motette „O Herre Gott" (B. Schotts Söhne, Mainz). Ihr Schöpfer gibt sich auch in ihnen als der große selbständige Erbe Bachs und Regers. Sein überreicher Kontrapunkt wirkt nicht wie so oft als tote Form, sondern als lebendiger Ausfluß stärkster innerer Beseelung. In harmonischer Beziehung werden letzte Möglichkeiten ausgenutzt. Ist auch der Grundzug seiner Tonsprache herb, fast asketisch, so entströmen doch seiner leidenschaftlichen Natur die verschiedensten Gebilde, steht trotzige Kraft neben zarter, weltferner Inbrunst. Aus dem unerhört schwierigen, prometheisch sich reckenden Baßsolo am Anfang der Toccata, aus den großartigen Gegensätzen der Bilder ihrer drei Teile gewinnt man von neuem den Eindruck des rücksichtslosen Bekennertums dieses Komponisten, das sich in der Motette womöglich noch steigert. Die letztere wirkt in ihrer knappen Ausdehnung wie ein einziger wilder Schrei der heutigen gequälten Menschheit. Da wird die Leidenschaft zum Fanatismus, ja zur Ekstase. Man vermag sich der Ausdrucksgewalt dieses Werkes nicht zu entziehen, wenn diese auch teilweise um den Preis der Klarheit und der Ausführbarkeit erkauft ist. Daß an Stimmumfang, Treffsicherheit und Verständnis des Chores fast unmögliche Forderungen gestellt werden, mag den Tondichter weniger kümmern als der Umstand, daß die Schönheiten der Stimmführung im einzelnen in den fast ständig hochgehenden Tonfluten untergehen. Innerhalb dieser Grenzen war die Wiedergabe durch den Elberfelder Chor unter Hermann von Schmeidel eine bedeutende Leistung. Der Toccata war Günther Ramin ein nicht zu übertreffender Vermittler. *W. S.*

*

Essen. Das Essener Städtische Orchester, dessen Entwicklung in den letzten zwei Spielwintern einen merklichen kulturellen Aufstieg genommen hat, beging soeben das festliche Jubiläum seines 25jährigen Bestehens im Zeichen Bachs, Beethovens, Brahmsens und Bruckners. Eine denkwürdige Festschrift, enthaltend außer ehrenden Beiträgen aller Art die Geschichte dieser Essener Institution aus der Feder des im Ruhestand lebenden, verdienten ersten Dirigenten Prof. Georg Hendrik Witte (1899 bis 1911), wird um so mehr auch außerhalb Westdeutschlands in musikalischen Kreisen begrüßt werden, als ja das Essener Orchester schon unter Hermann Abendroth (von 1911 bis 1915) seinen Ruf gefestigt und neuerdings seit 1916 unter dem Dirigentensenior des Ruhrgebietes, dem vorbildlichen Brahms- und Bruckner-Gestalter am deutschen Pult: Max Fiedler einen Weltruf erlangt hat, der auch durch eine überwundene Periode lokaler Leistungsgebundenheit unserer heute wieder vortrefflich schlagfertigen Musikertruppe nicht erschüttert werden konnte. — An der durch das beschränkte Haus in weitgreifender Auswirkung behinderten Essener Opernanstalt herrscht seit Monden eine Dirigentenkrisis, die nur durch Herverpflichtung einer prominenten Persönlichkeit mit absoluten Direktorialbefugnissen heilsam beseitigt werden könnte. Wer wagt es, den Karren flott zu machen? *Rolf Cunz.*

*

Klagenfurt. Das Stadttheater hat eine interessante Opernaufführung herausgebracht: „Die junge Gräfin" oder „La contessina" ist eigentlich nicht mehr jung. Als sie im September 1770 anläßlich der Zusammenkunft Friedrichs des Großen und Josefs II. zu Mährisch-Neustadt das Rampenlicht erblickte, war Mozart vierzehn Jahre alt und seine kleine deutsche Oper „Bastien und Bastienne" war ein Jahr vorher in Salzburg aufgeführt worden. Aus dem reichhaltigen und bewährten Lustspielschatze Carlo Goldonis hat Marco Coltellini für den Wiener Hofmusiker und späteren Hofkapellmeister Florian Leopold Gaßmann den Text einer dreiaktigen Opera buffa gezimmert. Johann Adam Hiller hat ihn ins Deutsche übertragen. Der Wiener Musikgelehrte Dr. Robert Haas hat die verschollene Partitur 1914 in Neudruck erscheinen lassen und Dr. Ludwig K. Mayer in München endlich hat ihr jene Neubearbeitung zuteil werden lassen, unter der sie nun in Klagenfurt zum erstenmal wieder erschienen ist. Ob die verjüngte „Junge Gräfin" es vermögen wird, das Publikum von 1924 der Kurtisane Operette untreu zu machen, wer weiß es? Wenn ihr solches gelänge, könnte man der schönen Tochter des

adelsstolzen Grafen Baccelone für ihre „Mesalliance“ mit dem „Ladenschwengel“, dem Sohne des reichen Kaufmanns Pankraz, nur dankbar sein. Der Vater mit schöner Tochter und „schlecht fundiertem“ Titel, der Vater mit hübschem Sohne und reichen Mitteln und das lustig intrigierende verliebte Dienerpaar sind dankbarer Lustspielstoff, der durch die Zeiten geht und über dem Orte steht. Die Handlung spielt in Venedig, könnte aber auch in „Irgendwo“ spielen. Das gesprochene Wort, von Dr. Mayer glücklich erneut, fließt leicht dahin und die in zwei Akte (vier Bilder) knapp zusammengefaßte Handlung wickelt sich in Lustspielkürze rasch ab und stellt dankbare Rollen auf die Szene. Namentlich dem Tenorbuffo als Diener Gazetta fällt eine famose Aufgabe zu. Gaßmanns Musik atmet den Geist jener glücklichen Blütezeit der Opera buffa, aus der Mozarts „Figaro“ hervorgegangen ist. In ihrer leichten und durchsichtigen Instrumentation, bei der die Streicher in geistreich-witzigem Themenspiel im prächtigsten Lustspielton das große Wort führen, ist die Partitur reich an melodischen Feinheiten und folgt stets unterstützend, fördernd, nie hemmend, dem flotten Gange der Handlung und nützt alle dankbaren Gelegenheiten zu wirkungsvollen Arien, Duetten und entzückenden Ensembles prächtig aus, bewährt sich aber auch, wie immer, in den vortrefflichen Verkleidungsszenen als wirksame Helferin des Dichters. Die Aufführung der chorlosen komischen Oper macht unserer Bühne alle Ehre. Kapellmeister Hans Roessert ist mit aller Begeisterung an die künstlerisch wertvolle Aufgabe gegangen und fand in den Darstellern treffliche Unterstützung. Rudolf Akacs, Stefani Wittek, Adolf Vogel, Karl Beckmann, Willy Wahle und Anny Stollberg schlossen sich zu einem hochwertigen Ensemble zusammen. Die Neuheit hat in Klagenfurt gar kein besuchtes Haus gefunden, wohl aber einen schönen Erfolg errungen, dessen Beifallsbezeigung mit den Darstellern und Kapellmeister Roessert den anwesenden Neubearbeiter einer allerliebsten deutschen Lustspieloper, Dr. Ludwig K. Mayer, vor die Rampe rief. Dr. C.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

Dr. Karl Grunsky: Musikästhetik. 4., vollständig umgearbeitete Auflage (Sammlung Göschen). Berlin und Leipzig 1923, Verlag de Gruyter & Co.

Ein vortreffliches Werk, prächtig gegliedert, klar durchdacht, in begrifflicher Erklärung und sprachlichem Ausdruck gleich hochstehend. In der neuen, durch die Umarbeitung gewonnenen Form stellt es das denkbar brauchbarste Handbuch für Seminarien wie auch für ausübende Musiker und Kunstfreunde dar.

*

Dr. Karl Grunsky: Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage (ebenda).

Die beiden schmächtigen Bändchen enthalten viel Wissen und zeigen sorgfältige Arbeit. Daß sie aber durch die „Vermehrung“ auch verbessert worden sind, muß ich bezweifeln. Der von mir hochgeschätzte Verfasser gerät, sowie er sich mit neuzeitlicher Musik befaßt, auf das Stockgleis des übertriebenen Subjektivismus. Von diesem Übel muß sich besonders der Geschichtsschreiber fernhalten. Gerade wer — wie Schreiber dieser Zeilen — in allem Grundsätzlichen auf seiten des Verfassers steht, muß Einspruch dagegen erheben, daß Weingartner und Schillings vom politischen Standpunkt aus angegriffen werden, Richard Strauß in einer Weise geschmäht wird, als habe er gar kein Verdienst um die Musik, und Reger arg unterschätzt wird. „Es gehört freilich zum Laufe der Welt, daß auch die Musikanten schmähen, auf wen sie stolz sein müßten.“ So schreibt Grunsky auf Seite 45 desselben 2. Bändchens . . . Der Schilderung des neuzeitlichen Schaffens ist eine Überfülle von Namen — oft recht obskurer Persönlichkeiten — hinderlich, wogegen Männer reinen Strebens wie Gerhard von Keußler und Richard Wetz nur kurz genannt werden. — Hoffen wir, daß der Verfasser bei der nächsten Umarbeitung, ohne deshalb seine Überzeugung zu verleugnen, etwas milder sein und dadurch sein bis zur Schilderung der neuesten Zeit durchaus hochstehendes Werk zu einem richtigen Lehrbuche machen wird.

Robert Hernried (Erfurt).

*

Andreas Moser: Geschichte des Violinspiels. Max Hesses Verlag, Berlin.

Während Wasielewski in seinem Buch: Die Violine und seine Meister nur die historisch-biographische Entwicklung des Violinspiels berücksichtigt hat, befaßt sich Moser neben diesem auch noch eingehend mit der Entwicklungsgeschichte der Violintechnik. Das Werk ist so schon durch die Problemstellung an sich dem genannten ältern gegenüber bedeutend im Vorteil, da es außer für den Historiker auch für den Systematiker von Interesse ist. Gerade für die so außerordentlich wichtige Klärung der Wechselbeziehungen zwischen Spieltechnik und Kompositionspraxis fehlt es mit Ausnahme von Seiffert-Weitzmanns ausgezeichneter Geschichte der Klaviermusik — an solch *umfassenden* Vorarbeiten, wie sie jetzt für das Violinspiel und die Violintechnik in besonders gründlicher Weise fürs 17. Jahrhundert in Mosers Werk vorliegt. Zur Geschichte des französischen Ballet de cour wäre noch neben Celler das wichtige Werk Pruniére's, für Pergolesi statt Schletterers Monographie die Radiciottis, für Fr. Bach die Arbeit Falks heranzuziehen. Hinsichlich der Beurteilung der J. S. Bachschen Sarabande aus der zweiten Partita für Solovioline neige ich zu der langsamen Auffassung und Ablehnung einer Annäherung an den schnelleren italienischen Sarabandentypus. Durch eine vortreffliche, knappe Geschichte des Streichinstrutenspiels im Mittelalter von Hans Joachim Moser wird das vorliegende Werk eingeleitet, an dem der Wissenschaftler nur zu bedauern hat, daß es nicht in dem beabsichtigten größern Umfang mit reichen Notenanhängen erscheinen konnte, da er für eine noch größere Reichhaltigkeit des Beispielmaterials wohl unbedenklich manche biographische Einzelheit eingetauscht haben würde, die das Buch dafür dem „weitern Kreise“ mehr empfiehlt.

Dr. *Ernst Bücken.*

*

H. J. Moser: Musikalisches Wörterbuch. Verlag B. G. Teubner, Berlin. Geb. M. 2.50.

Ein für weiteste Kreise bestimmtes, äußerst begrüßenswertes Wörterbuch, das vor allem denen sehr willkommen sein wird, die sich das große Riemannsche Lexikon nicht anschaffen können. Bewundernswert das Geschick des Verfassers, auf engem Raum (150 S.) eine erstaunliche Vollständigkeit zu bieten. Ein vielseitiges und zuverlässiges Nachschlagebuch. *H. H.*

*

Curt Sachs: Das Klavier. Verlag Julius Bard, Berlin 1923.

Als erster Band der Handbücher des Instrumentenmuseums der Staatlichen Hochschule für Musik in Charlottenburg ist dieses verdienstvolle, mit instruktiven Zeichnungen und 16 Vollbildern ausgestattete Schriftchen Curt Sachsens, des bedeutendsten Instrumentenforschers, erschienen. Es gibt einen raschen, aber doch sehr guten und lehrreichen Einblick in die Entwicklung des Klaviers und wird darum vielen Klavierspielern, die etwas über die Geschichte ihres Instrumentes wissen wollen, sehr willkommen sein.

L. U.

Musikalien.

Joseph Haas: Zwei Sonaten für Klavier Op. 61. B. Schott's Söhne, Mainz.

Zweierlei berührt mich an Joseph Haas' Klaviermusik immer besonders stark: erstens der ganz eigenartige Klavierstil, der wirklich aus dem Instrument heraus in durchaus origineller

Technik erfunden und darauf — hat man ihn erfaßt — von reizvollster Wirkung ist, obwohl er der akkordischen Fülle des Brahms-Regerschen Satzes ebenso aus dem Wege geht, wie der „dankbaren" klangschwelgerischen impressionistischen Schreibart; und zweitens jener unbestimmbare gefühlsmäßige Unterton, der einem so vertraut, so heimatlich (ich denke dabei nicht an innerdeutsche Grenzpfähle) entgegenschlägt, wie es einem bei manchem Märchen, bei Mörike oder Eichendorff, bei einem Schwank von Hans Sachs oder bei einem Holzschnitt von Ludwig Richter geht. Eine ganz urwüchsige Musik, die keine fremden Anleihen sucht und braucht, die aus einem Boden kommt, der deutscher Heimat ist, in der gefühlsüberströmende Weichheit und stillvergnügter Humor, zarte Verträumtheit und frohe Lustigkeit neben kräftigem schalkhaftem Spaß sich glücklich verbinden. Dabei ist diese Musik triebhaft musikantisch, frei von intellektuellen Gewolltheiten und programmatischen Absichten. Wer die „Hausmärchen" und Eulenspiegeleien Haasens kennt (wer sie nicht kennt, hole das schleunigst nach) wird leicht den Weg zu diesen Sonaten finden, die ihnen näher stehen, als die große a moll-Sonate, zumal da sie auch technisch viel leichter sind als jenes schwere Werk. Ihrer Struktur und ihrem Inhalt nach könnte man sie als „kleine" Sonaten oder als Sonatinen im Sinne der Regerschen ansprechen. Die Sätze sind knapp gehalten, besonders in der heiteren, köstlich unbeschwerten ersten Sonate in D dur, die in ihrem Charakter eine direkte Fortsetzung der Hausmärchen ist. Die zweite in a moll ist in ihren drei Sätzen (der langsame Mittelsatz variationenartig) breiter entwickelt, ohne ins Breite zu geraten; sehr lustig der dritte Satz (Rondoform) in seiner ulkig dahertrippelnden Weise. Welcher Sonate man den Vorzug geben soll, mag jeder selbst entscheiden; ich weiß nur, daß heute nicht viel Musik geschrieben wird, die einen so leicht und freudig macht, wie die Haassche.

H. H.

*

Neue Geigenliteratur. Es vermehrt sich die Zahl faßlich geschriebener, an den großen Kreis der Musikliebhaber sich wendenden Bücher kleineren Formats. Einem guten Gedanken entspringt der bei *Fritz Bartels* (Braunschweig) verlegte Leitfaden, welchen *Fritz Meyer* unter dem Titel *„Die schönsten Sonaten alter Meister im Violinunterricht"* zusammengestellt hat. Abgesehen davon, daß der Geiger in diesem Büchlein ein methodisch geordnetes Verzeichnis von 182 Sonaten (annähernd 60 Autoren) hat, findet er darin auch wertvolle Hinweise auf technische Ausführung und Stimmungsgehalt dieser Sonaten, deren häufiges Schicksal es ist, bezüglich der Wiedergabe alle über einen Leisten geschlagen zu werden. Fritz Meyer weiß wohl, daß man in Einzelheiten auch anderer Meinung sein kann, wie er selbst, aber seine Meinung ist so viel wert, wie die eines anderen Kenners, denn er verrät sich sofort als erprobter Fachmann. Zudem besitzt er die Gabe, den trockenen Ton des Führers zu vermeiden, mitunter wird er sogar ganz poetisch, so daß den weniger phantasievollen Leser ein Lächeln ankommt, es bleibt aber stets ein hohes Verdienst, zur Hebung des Geschmacks und zur Bildung feineren Musikempfindens beizutragen, mag das auch mit ein wenig Überschwänglichkeit im Ausdruck geschehen. — Falsche Ansichten, zudem noch weitverbreitete, über Geige, Geigenbau, Geigenhandel und was damit zusammenhängt, kann *Eugen Honolds* Schrift *„Von der Geige"* zerstören (bei A. Auer, Stuttgart). Der Verfasser hat sich auf 58 Seiten zu beschränken, aber man darf auch nicht glauben, daß jeder Geigenfreund Zeit, Lust und Geld hat, sich durch umfangreiche Spezialwerke hindurchzuarbeiten. Er will beraten sein, um sich vor Übervorteilung zu schützen und dazu verhilft ihm E. Honolds Büchlein, das wir der Beachtung empfehlen. — Dem I. Teil seiner Studie „Paganinis Geigenhaltung" läßt *Siegfried Eberhardt* einen II. Teil *„Die Lehre der organischen Geigenhaltung"* folgen (bei Fürstner). Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Eberhardt, dessen bedeutende Leistungen auf seinem Spezialgebiet nicht unterschätzt werden dürfen, zu tief in Ideen verbohrt ist. Zu große Ausführlichkeit schadet der Klarheit. Auch macht sich Eberhardt manches für seine Zwecke gerecht, wofür es dann doch an vollgültigen Beweisen fehlt. Rode hat, wie berichtet wird, nach seinem russischen Aufenthalt seinen künstlerischen Niedergang erlebt. Flugs legt sich das Eberhardt folgendermaßen zurecht: Der berühmte Geiger hat als Sitzgeiger seine vordem natürliche Geigenhaltung aufgegeben und hierin allein sieht er den Grund für das Versagen Rodes bei seinem Wiedererscheinen auf dem Solistenpodium. Ein Stückchen Wahrheit mag das sein, aber ist es nicht viel natürlicher, anzunehmen, daß Rode sich als Spieler und Komponist überholt sah? Er hatte niemals den großen Schwung, er neigte zum Manieristen und erlebte zu seinem Schaden das Aufkommen einer neueren Geigerära. Sonst aber darf man sich darüber klar sein, daß Eberhardt in jedem einzelnen der 15 Kapitel der vorliegenden Schrift dem spürenden Geiger eine Menge von Dingen sagt, die ihm höchst wertvolle Aufschlüsse geben. Man lese die „Studien im Konzertsaal" (Kap. 12). Diese konnte nur Einer schreiben, der das geübteste Auge und Ohr für Vorgänge besitzt, die mit Tonerzeugung zusammenhängen.

* *Alexander Eisenmann.*

Neue Taschenpartituren des Verlages *Ernst Eulenburg* in Leipzig. Trotz der Ungunst der Zeit hat der Verlag wieder eine stattliche Reihe wichtiger Orchester- und Kammerwerke — klassische und moderne — in seiner weltbekannten gelben Sammlung *kleiner Partituren* herausgebracht. Freudig zu begrüßen sind vor allem die vollständigen Orchesterpartituren der Opern „Fidelio" (mit allen vier Ouvertüren herausg. von W. Altmann), „Zauberflöte" (herausg. von H. Abert) und „Hänsel und Gretel" von Humperdinck; außerdem fällt besonders auf: Orchester- und Kammermusik von Reger (Hiller-Variationen, Romantische und Böcklin-Suite, nachgelassenes Klavierquintett u. a.), Mahler (VII. Symphonie), Graener, Schönberg (Streichquartett Op. 7), Borodin (1. und 2. Symphonie), Dvorak, Franck, Mussorgski, Rimsky-Korsakoff (Scheherazade und Capriccio (Espagnol) (II. Symphonie), Bach (Weihnachtsoratorium, Konzerte für zwei und drei Klaviere, herausg. von A. Schering) sowie Bandausgaben der vier Symphonien und der Kammermusik von Brahms, der wichtigsten 18 Symphonien von Haydn (herausg. von A. Einstein) und der Ouvertüren Mendelssohns. Vorbereitet werden zurzeit unter anderem verschiedene symphonische Dichtungen R. Straußens. *—r—*

Der Schriftleitung liegen außerdem von dieser sich innerlich wie äußerlich immer mehr vervollkommnenden Sammlung, die zum wichtigsten Handwerkszeug jedes Musikers gehört, vor Beethovens Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncell (herausg. von W. Altmann), Ouvertüren von Rossini, Smetanas Klaviertrio Op. 15 und an weiteren Werken russischer Autoren: Tschaikowsky (Francesca da Rimini), Glinka (Valse-Fantasie), Skrjabin Op. 43 und 54 und Ljadow (Baba Jaga).

KUNST UND KÜNSTLER

— In Wien findet Anfang Mai zur Feier des 60. Geburtstags Richard Straußens eine *Richard-Strauß-Woche* statt.

— Auf dem *4. Ostpreußischen Musikfest* in Königsberg wird am 11. Juni d. J. durch den Königsberger Stadtverband zur Pflege der Musik als eines der Hauptwerke der „Bardengesang" von Richard Strauß für Männerchor mit Orchester von den vereinigten Königsberger Männerchören zur Aufführung gebracht.

— *Eugen Papst* (Hamburg) veranstaltet mit dem Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde gegenwärtig anläßlich des bevorstehenden 60. Geburtstages Richard Straußens einen

Richard-Strauß-Zyklus, der sämtliche symphonischen Werke des Meisters umfaßt.

— Vom 31. Mai bis zum 6. Juni wird in Nürnberg eine *Hans-Pfitzner-Woche* stattfinden. Das Programm sieht neben der Aufführung des Palestrina einen Kammermusikabend, einen Liederabend und ein Orchesterkonzert, das Pfitzner selbst dirigieren wird, vor. Bei dem Orchesterkonzert soll Alma Moodie Pfitzners neues Violinkonzert aus der Taufe heben. Den Abschluß der Woche wird eine Aufführung der Kantate „Von deutscher Seele" unter Leitung von Generalmusikdirektor Ferd. *Wagner* bilden. Die Leitung der gesamten Woche liegt in Händen Dr. Johannes Maurachs, des Intendanten des Nürnberger Stadttheaters.

— Als Nachfolger Siolis wird der bisherige Krefelder Intendant *Maurenbrecher* Intendant in Aachen.

— Der Intendant des Stadttheaters in Münster *Max Krüger* geht in gleicher Eigenschaft nach Freiburg i. B.

— *Otto Klemperer*, der Kölner Generalmusikdirektor, ist als Operndirektor an die Berliner Große Volksoper verpflichtet worden.

— Der Kapellmeister der Wiener Staatsoper, *Clemens Krauß*, hat den Ruf als Direktor des Frankfurter Operntheaters angenommen. Krauß beabsichtigt, die Leitung der Wiener Tonkünstlerkonzerte, die er als Nachfolger Furtwänglers übernommen hat, sowie sein Lehramt an der Wiener Hochschule für Musik beizubehalten.

— *Rudolf Schulz-Dornburg* wird an Uraufführungen in Berlin (später Bochum) die II. Symphonie von Eduard Erdmann und das Klavierkonzert von Emil Bohnke mit Edwin Fischer; in Bochum und Hamburg eine Suite von Wellesz mit Alma Moodie, Kammersymphonien von Butting, Gmeindl und Kammergesänge von Erwin Lendvai herausbringen.

— Als Nachfolger des in den Ruhestand tretenden Generalmusikdirektors von Braunschweig, Karl Pohlig, ist der jetzige Erste Kapellmeister von Helsingfors, *Franz Mikorey*, gewählt worden.

— *Marie v. Ernst*, die ausgezeichnete Koloratursängerin des Badischen Landestheaters in Karlsruhe, wurde zur badischen Kammersängerin, *Hermann Wucherpfennig* an der gleichen Bühne zum badischen Kammersänger ernannt.

— In *Eisenberg* (Thür.) ist unter Leitung von *Moritz Barchfeld* ein Madrigalchor gegründet worden. Die Vereinigung veranstaltete bisher drei Aufführungen mit namhaften Solisten (Universitätsmusikdirektor Volkmann-Jena; Kgl. Musikdirektor Lichey-Pforta; Emmy Unruh [Alt], Bad Kösen.)

— Der niederrheinische Komponist *Manfred Ludwig* veranstaltete mit ersten Solisten in Duisburg und Oberhausen Abende mit eigenen Werken, die von Publikum und Presse voller Interesse und mit starkem Beifall aufgenommen wurden. Das Programm enthielt: Klarinettensonate Op. 42, Violinsonate Op. 38, Ernste Gesänge Op. 39, Kinderlieder Op. 40 und Duette Op. 30.

— Die ausgezeichnete Pianistin *Emma Martin* (München), eine Schülerin Pembaurs, hatte in Duisburg mit einer Phantasie und Fuge Op. 14 von *Jos. Meßner* (Uraufführung) starken Erfolg.

— Die Münchner Koloratursängerin *Johanna Biesenbach* ist an das Mannheimer Nationaltheater als Nachfolgerin für Irene Eden, die an die Berliner Staatsoper geht, verpflichtet worden.

— Ein am 19. März in *Bayreuth* stattgefundenes Symphoniekonzert brachte der hiezu verpflichteten Solistin, Frl. Helma Moeßle (Ulm), einen außergewöhnlichen Erfolg. Die Kritik rühmt vor allem Vortrag und Auffassung des vollen, klangschönen und umfangreichen Soprans, der zu großen Hoffnungen berechtige. Die noch sehr junge Sängerin, die zum erstenmal mit großem Orchester mit solchem Erfolg sang, ist eine Schülerin des Spezialisten für Stimmbildung und Gesanglehrers Hermann Huber von Langen, Ulm (Vertreter des Arminschen Stauprinzips).

— *Valentin Ludwig* hat in der letzten Zeit in Berlin, Spandau, Potsdam, Kiel, Elbing, Erfurt u. a. Orten sich bedeutende Erfolge ersungen. Der Künstler erhielt die ehrenvolle Einladung, am Karfreitag im Landestheater zu Karlsruhe i. B. den Evangelisten in Bachs „Matthäuspassion" (Leitung Direktor Prof. H. C. Schmid) zu singen.

— *Alfred Pellegrini*, der bekannte Dresdner Tonkünstler, erntete in Westfalen ungeteilte Anerkennung seiner Kunst. Durch die volkstümliche Art und Weise ist Pellegrini zu einem wahren Verkünder Wagners berufen.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

— Am 13. April fand im Freiburger Stadttheater die Erstaufführung der Oper „Schwanenweiß" von *Julius Weismann* (Märchenspiel in 3 Akten nach August Strindberg) statt.

— In Rostock ist „Der Teufelssteg" von *Karl Bleyle* zur Uraufführung gekommen.

— Am Gothaer Landestheater ist die Phantastische Oper „Cagliastro" von *Otto Wartisch* zur Uraufführung gelangt.

Konzertwerke.

— In *Wien* wird am 18. Mai, dem Todestag Gustav Mahlers, dessen nachgelassene X. Symphonie zur Uraufführung gelangen.

— In *Duisburg* fand die Uraufführung einer Sinfonietta (für Klavier, Orchester und eine Mezzosolostimme) von *Joseph Meßner* (Salzburg) statt. Das Werk ist auch in das Programm der Niederrheinischen Musikfestwoche in Aachen aufgenommen und kommt dort am 28. Juni unter Dr. Raabe mit Pembaur und Frau Merz-Tunner heraus.

— Die c moll-Symphonie *Meßners* ist von *Rudolf Schulz-Dornburg* (Bochum) zur Uraufführung angenommen worden.

— Eine c moll-Symphonie des holländischen Komponisten *Joh. C. Berghout* ist in Rotterdam durch das Philharmonische Orchester zur Uraufführung gekommen.

— In Nürnberg wurde bei Gelegenheit eines Liederabends ein aus 6 Liedern bestehender Zyklus von Erich Rhode durch Frau *Ruth Gras-Ulrich* erstmalig vorgetragen.

— Das Bayerische Staatskonservatorium der Musik in Würzburg brachte unter Direktor Zilchers Leitung eine Neuschöpfung von *Rudo Ritter*, ein Requiem für Orchester und Männerchor „Ruf der Erschlagenen" zur Uraufführung. Ritters Musik gräbt die erschütternden Worte von Richard Euringer, die ausklingen in die Frage der gefallenen deutschen Helden: „Und Ihr?! ..." tief in das Herz hinein, das vaterländische Gewissen mit Allgewalt weckend. Dem eindrucksvollen Kunstwerke folgte ebenfalls unter Zilchers Leitung, Beethovens Neunte in glanzvoller Darbietung.

Gg. Th.

— Rudolf Kattniggs „Karneval", Suite für großes Orchester Op. 5, gelangte kürzlich unter Leitung *Leopold Reichweins* in Wien zur Uraufführung. Das viersätzige Werk wurde mit stürmischem Beifall aufgenommen, der den Komponisten wiederholt auf das Podium rief.

— Das Streichquartett Op. 1 von *Paul Kletzki*, welches bei seiner Uraufführung in Berlin sowie den Erstaufführungen in Kassel und Braunschweig sehr große Erfolge davongetragen hat, kam am 7. April in Hannover und am 8. April in Göttingen durch das Berliner Bentz-Quartett zur Erstaufführung.

— Am 31. März gelangten in Wien durch Kammersänger *Alfred Boruttau* sechs große Balladen (für Tenorstimme und Klavier) unseres langjährigen Mitarbeiters Emil Petschnig zur Erst- bezw. Uraufführung aus dem Manuskript, und zwar Gustav III.

von Schweden auf dem Maskenball (Alice Freiin v. Gaudy), Lied der Westgoten in Spanien (Albert Möser), Der Narr des Grafen von Zimmern (Gottfried Keller), Vor den alten Tempeltoren (Rudyard Kipling), Wie ein fahrender Hornist sich ein Land erblies (Moriz Graf v. Strachwitz) und Der Domherr von Passau (Karl Frz. Ginzkey). Die Kompositionen übten auf das zahlreiche Publikum eine überaus starke Wirkung, welche sich in vielen Hervorrufen des eminenten Sängers und Vortragskünstlers, seines feinfühligen Begleiters am Flügel, Prof. Friedrich Wührers, sowie des Autors entlud.

— *Walter Gieseking* brachte drei Sätze aus Walter Niemanns Suite nach Bildern von Spitzweg Op. 84 in Koburg mit durchschlagendem Erfolg zur Uraufführung.

UNTERRICHTSWESEN

— Das bis Ende 1922 mit zu den größten Musiklehranstalten Hamburgs zählende Krüß-Färber-Konservatorium, dessen Hamburger Hauptanstalt während der Inflationszeit geschlossen war, wird unter der Bezeichnung *„Hamburger Hochschule für Musik"* von Ostern an den Unterricht wieder aufnehmen. An Stelle des 1923 verstorbenen Direktors August Krüß wird der bisherige Kieler Konservatoriumsleiter, kgl. Musikdirektor Dr. Albert Mayer-Reinach, die Führung der Anstalt übernehmen. Die Leitung der Altonaer Abteilung verbleibt wie bisher in Händen von Direktor Friedrich Färber.

— An Stelle von Dr. Albert Mayer-Reinach, der die Leitung der Hamburger Hochschule für Musik übernimmt, wird Kapellmeister *Waldemar Schmid-Carstens,* langjähriger erster Operndirigent am Stadttheater zu Essen, die Leitung des Konservatoriums der Musik in Kiel übernehmen.

— Der *II. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang* findet vom 17.—23. Juli statt. Behandlung der Gebiete: Atemtechnik, Rhythmik, Dynamik, Bildung von Sprache und Stimme bei Lehrenden und Lernenden in praktischen Übungen.

GEDENKTAGE

— Am 1. Februar d. J. konnte das Leipziger Verlagshaus *Ernst Eulenburg,* Herausgeber der weltbekannten *Kleinen Partituren* auf ein halbes Jahrhundert reicher Musikverlagsarbeit zurückblicken. Das Besondere an diesem Jubiläum war, daß der Begründer des Hauses, Ernst Eulenburg, selbst aus dem Musikerstande hervorgegangen, noch heute Seniorchef und trotz seiner 76 Jahre in gesegneter Lebensfrische rege mittätig ist. In Berlin, wo er am 30. November 1847 geboren wurde, war er noch Schüler Th. Kullaks und S. W. Dehns, am Leipziger Konservatorium studierte er bei M. Hauptmann, E. F. Richter, Reinecke und Coccius, und daß er ein ganzer Musiker geworden war, davon legte er in der Abgangsprüfung mit Beethovens Es dur-Konzert Zeugnis ab. Eulenburg widmete sich jedoch darauf unmittelbar dem Musikhandel. Sein Sohn Dr. Kurt Eulenburg ist seit 1906 Mitinhaber der Firma. Das Jubiläum wurde unter reger Teilnahme weitester, auch offizieller Kreise festlich begangen, die Inhaber mit reichen Gaben — Blumen, Plaketten u. a. — geehrt. *—n—*

— *Graf Nikolaus v. Seebach,* der ehemalige sächsische Generalintendant in Dresden, feierte seinen 70. Geburtstag.

— *Rosa Sucher,* die einstens berühmte Sängerin (Isolde, Sieglinde waren ihre bedeutendsten Rollen) konnte Ende Februar in voller Frische ihren 75. Geburtstag feiern. (Wie gefeiert die Sucher war, verrät der Stoßseufzer Hellmersbergers: „Der Mensch vergöttre die Sucher nicht".) Ihre Erinnerungen „Aus meinem Leben" sind 1914 in Leipzig erschienen und wissen viel über Bayreuth zu erzählen.

— *Adolf Wallnöfer,* der in Italien 1882 und in Rußland 1889 den ersten Siegfried, in Prag 1886, in New York 1889 den ersten Tristan sang, hat am 26. April seinen 70. Geburtstag begangen. Als Komponist ist W. mit einer Oper, mehreren Oratorien, Liedern und Kammermusik hervorgetreten.

— Der Universitätsmusikdirektor und Vorstand des Instituts für Kirchenmusik an der Erlanger Universität Prof. *Ernst Schmidt* feierte am 10. April seinen 60. Geburtstag.

— Das nach Solothurn in der Schweiz übergesiedelte Künstlerehepaar Musikdirektor *Max Kaempfert* und Kammersängerin *Anna Kaempfert-Seyboth* beging am 15. April seinen silbernen Hochzeitstag.

TODESNACHRICHTEN

— In Leipzig ist der Studiendirektor des Konservatoriums Prof. *Stephan Krehl* im 59. Lebensjahre gestorben. Krehl war, bevor er nach Leipzig ging, Lehrer für Klavier und Theorie am Konservatorium in Karlsruhe. Als Komponist ist er mit Kammermusik und Liedern hervorgetreten. Stärkere Beachtung fand er aber mit seinen theoretischen Arbeiten, einer „Praktischen Formenlehre", seinem „Kontrapunkt" und der dazugehörigen Aufgabensammlung, sowie seiner groß angelegten Kompositionslehre.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der *„Bruckner-Grabschutzbund Ansfelden"* wird am 18. Mai die Jahrhundertfeier der Geburt Anton Bruckners (Bruckners Geburtstag ist der 4. Sept. D. Schriftl.) in Ansfelden, dem Geburtsorte des großen Meisters, in feierlichster Weise begehen und dabei ein von Bildhauer Plany (Linz) ausgeführtes Denkmal einweihen.

— Das Süddeutsche Konzertbureau in München ist mit der Konzertdirektion Otto Bauer (Inhaber Arnold Clement) vereinigt worden. Das neue Unternehmen wird künftig als *Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer* (G. m. b. H.) geführt. An der Spitze des Unternehmens steht Herr Arnold Clement, in dessen Händen auch die Gesamtleitung liegt. Die bisherigen Gesellschafter des Süddeutschen Konzertbureaus: Fa. Alfred Schmid Nachf. (Unico Hensel), Fa. Otto Halbreiter (Ernst Bissinger) und Amtliches Bayer. Reisebureau sind auch weiterhin beteiligt.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. *Heinrich Lemacher,* geb. 26. VI. 1891 zu Solingen als Sohn des Musikdirektors Clemens L., studierte Musikwissenschaft in Bonn (Schiedermair), wo er 1916 promovierte. Praktische Musikstudien trieb er am Kölner Konservatorium unter Steinbach (Direktion), Bölsche (Komposition), Straeßer (Instrumentation und Partiturspiel), Dahm und Heuser (Klavier). L. lebt als Kritiker, Lehrer für Klavier und Komposition in Köln. Als künstlerischer Leiter der „Gesellschaft für neue Musik" hat er sich große Verdienste erworben. An Kompositionen liegen vor: Klaviersonate in As dur (Werk 1); Fronleichnamsmesse a cappella (Werk 2); 29. Psalm für gem. Chor, Frauenchor, Baritonsolo und Orchester; 4 gemischte Chöre und vier Männerchöre (Werk 4); Streichtrio in F dur (Werk 5); Streichquintett in a moll (Werk 6); Klaviertrio in c moll (Werk 7); 1. Streichquartett in b moll (Werk 8); 4 Männerchöre (Werk 9); 4 Frauenchöre (Werk 10); 3 Violinstücke (Werk 11); 3 Hefte Sololieder (Werk 12); Männerchöre (Werk 13); 2. Streichquartett in c moll (Werk 14); Orchestersuite (Werk 15); 3. Streichquartett in e moll (Werk 16); Largo für Streichquintett, Klavier und Harmonium (Werk 17); „Rheinische Tage", 3 Hefte Klavierstücke (Werk 18); „Aus Friedenszeit", Kleine Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (Werk 19); 4. Streichquartett in G dur (Werk 20); Streichsextett (Werk 21); Melodram (Wk. 22); 3 Klavierstücke (Werk 23); Violinsonate in a moll (Werk 24).

Für unverlangt eingehende Manuskripte übernimmt die Schriftleitung keine Verantwortung. Ihre Rücksendung erfolgt nur, wenn Postgeld beiliegt. Anfragen ist ebenfalls Postgeld für Antwort beizufügen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG
45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 4

Der neue Operntyp von Emil Petschnig (Wien)

Nach der Vollendung des „Lohengrin" trat bekanntlich in Richard Wagners musikdramatischem Schaffen eine mehrjährige Pause ein, die vornehmlich von der Ausarbeitung einer Zahl seiner bedeutsamsten kunsttheoretischen Schriften ausgefüllt wurde. Der Meister empfand nach eigener Aussage das Bedürfnis, sich über seinen bisherigen, die Mitwelt so neuartig anmutenden Weg Rechenschaft abzulegen, mit scharfem Verstande die in dem wie schlafwandelnd eingeschlagenen Verfahren beschlossenen Grundsätze zu erkennen, um auf so gewonnenem sicheren Boden die vorhandenen Keime bewußt weiterzuentwickeln, von den „Skizzen" der Frühwerke zu den ausgeführten mächtigen Schöpfungen seiner zweiten Lebenshälfte fortzuschreiten.

War für ein solches Genie die innere Nötigung vorhanden, sich über seine Bestrebungen endlich völlig klar zu werden, ist sie doppelt und dreifach gegeben für das Opernschaffen der Gegenwart, auf welchem Gebiete sich bereits die bunteste Gesellschaft von „Richtungen" herumtummelt, die sich teils leidenschaftlich befehden, teils vermischen, und denen nur das eine Merkmal: ihre Lebensunfähigkeit im Rampenlichte gemeinsam ist. Bloß ein gänzlicher Ignorant in diesen Dingen wird leugnen können, daß unsere Opernkunst abermals weitab kam von den wichtigsten Leitgedanken, die Wagner, der Geistesverwandte Monteverdis und Glucks, für sie aufgestellt hat, und zu denen in Hinkunft zurückzukehren ist, soll sie wieder eine gedeihliche Entwicklung nehmen. Findet man etwa die zahlreichen Kinoopern der letzten Jahrzehnte vereinbar mit seinem Rufe nach reinmenschlichen Begebenheiten? Oder ist das beständige, die Singstimme rücksichtslos erschlagende Getöse des Orchesters bei ihm Maxime, der durch Vortragszeichen und „mystischen Abgrund" stets auf möglichste Abdämpfung hielt? Und hieß er nicht auch alle jene, die fortwährend, ohne zureichenden Grund modulieren, „Stümper"? usw. usw.

Gewiß wäre es ein vergebliches Beginnen, die Fortbildung der Opernkunst in bestimmte Bahnen zwingen zu wollen, denn besonders sie empfängt Anstöße und Direktion von der einer bestimmten Epoche innewohnenden geistigen Gesamttendenz. Und da diese im letztverflossenen halben Säkulum materialistisch war, kann die schon zum Selbstzweck entartete rein kompositionstechnische Ausgestaltung der Partituren nicht Wunder nehmen. Was notwendig zu einer maßlosen Überschätzung der Harmonik, Polyphonie und Instrumentation führte, anstatt daß diese Bestandteile — wie noch von jedem Großen der Kunst — nur als Diener einer höheren Idee, als edles Gefäß für einen bedeutenden Inhalt betrachtet würden. Aber Symptome neuer Sehnsucht nach seelischen Werten künden eine Wandlung im Allgemeinbewußtsein der Völker an, von der wir auch für unsere Kunst günstigere Zeiten erhoffen wollen, Zeiten der Besonnenheit nach blindwütigem Verneinen, einer Synthese von Schönheit und kraftvoller Empfindung nach schon allzulange währenden zersetzenden Experimenten. Diese Umgestaltung, durch welche von den Künsten wieder eine wohlige, gliederlösende Entspannung, keine sensationelle Aufpeitschung erschlaffter Nervensysteme ausgehen soll, vorzubereiten, die Mittel und Pfade zu ihr zu prüfen, ist die Aufgabe unserer Tage, und das Folgende will einen kleinen Beitrag hierzu darstellen.

Worin besteht nun dieses „Andere", das geeignet sein soll, dem bezeichneten Verlangen nach einer reineren Klangwelt, einem textlich und musikalisch gesünderen, wieder engere Fühlung mit dem Publikum suchenden deutschen Tondrama den Becher der Erfüllung zu reichen? Naturgemäß in der Ablehnung all dessen, was uns in der zeitgenössischen Komposition nur zu deutlich an die vielen Unzukömmlichkeiten der modernen Verhältnisse gemahnt: an die aufreibende Tätigkeit im Berufe, an die geschäftlichen und gesellschaftlichen Dissonanzen, an den nur obenhin aufgetragenen Firnis, die Verlogenheit der Konvention, an das unselige Überwiegen eines überreizten Intellektualismus, an die daraus entspringende neurasthenische Unstetheit usw. Wie das ermüdete Auge des Städters Erholung sucht, indem er es etwa auf den erhabenen Linien der Bergwelt ruhen läßt, *so müssen künftig auch dem Ohre wieder großzügigere Eindrücke vermittelt werden*, die auf den Hörer ganz von selbst einen für Psyche und Physis heilsamen Einfluß ausüben. Loszukommen ist von dem heute üblichen Mosaik kleinster, in der Regel nichtssagender, nur durch akkordische und orchestrale Gepfeffertheiten aufgeputzter Motive und dafür abermals (s. nur Glucks Reaktion gegen den Koloraturgesang!) ein eindringliches al fresco-Liniament anzustreben, das gleichfalls nur sparsame, aber desto wirksamere Farbenkomplexe umfaßt. Eine Schlichtheit im Äußern, die freilich von einer um so reicheren Beseeltheit — ein heute allerdings sehr rarer Artikel — durchlodert sein muß, um nicht als Armseligkeit zu erscheinen. Wie die Malkunst wird nämlich auch die der Töne von zwei Elementen beherrscht: dem formalen (zeichnerischen) und koloristischen, die sich gegenseitig

innigst durchdringen und ergänzen müssen, soll ein restlos erfreulicher Eindruck das Ergebnis sein. Deren ins Einzelne gehender Betrachtung hinsichtlich des Musikdramas wollen wir uns als eigentlichstem Zweck dieser Darlegungen nunmehr hingeben.

Letzten Endes ist das Opernproblem eine Formfrage. Das Wichtigste, Entscheidende desselben beruht auf der Art und Weise, wie dabei die dramatische Poesie mit der Musik eine Ehe eingeht, in welcher jedem Teil zumindest die Grundlage seines Wesens, seiner Ausdruckskräfte und -Mittel zu behaupten vergönnt ist. Verhängnisvoll für die heimische Oper ward nur Wagners schließliche Lehrmeinung, daß eine von echter Poesie getragene dramatische Entwicklung unvereinbar sei mit der Benutzung mehr oder weniger fest umrissener Tonformen; eine papierene Theorie, an die sich bloß seine Nachahmer hielten, während er selbst es mit deren Befolgung in der Praxis auch nach „Tannhäuser" und „Lohengrin" glücklicherweise mehr als einmal (man denke nur an die „Meistersinger" mit ihren zahlreichen Liedern, Lehrbuben- und Zunftchören, dem Quintett!) nicht allzu streng nahm. So ward die von den Fesseln der Form befreite „unendliche Melodie" seitdem zur Überschwemmung, in deren Strudeln schließlich nicht nur das dramatische Moment, sondern auch die Musik selbst unterging. Diese ist und bleibt nun einmal *mathematisch-architektonischer* Art. *Wie die Baukunst bedarf daher auch sie behufs schlackenloser Erscheinung des sorgfältig abgewogenen Verhältnisses aller ihrer Teile (Melodie, Harmonie, Rhythmus) zum Ganzen, ohne das auch der Gedanke sich nur unvollkommen wird verständlich machen können.* Dieses Bedürfnis nach Symmetrie macht sich z. B. im Aufbau einer Melodie durch Wiederholung bestimmter Tonfolgen geltend, und wirklich wird man finden, daß eine wohlgelungene Weise bereits als Noten*bild* einen ihrem Charakter gemäßen wohlgefälligen Anblick gewährt gleich sanftgewellten, imponierenden, bizarren Landschaftskonturen oder den Umrissen des menschlichen Körpers in seinen mannigfachen Bewegungen. Keine Kunst bedarf also wegen der unmateriellen und flüchtigen Beschaffenheit ihres Stoffes mehr eines kräftigen Skelettes, des straffen Haltes deutlich umrissener Formen als die Musik, wobei jedoch ausdrücklich selbst der leiseste Gedanke an den „Formalismus" gewisser Musikästhetiker verscheucht sei, der eine richtige Erkenntnis genau so übertreibt wie der Expressionist von heute seine „Nur-Ausdrucks"-Manie. Zu dieser Gefahr kommt noch der komplizierende Umstand, daß gerade bei uns Deutschen die durchschnittliche Norm der musikalischen Veranlagung, die Neigung, sich willenlos-gefühlvoll dem Zauber der phantastischen Klangwelt hinzugeben, dem Hange dieser, zu schweifen, nur zu sehr entgegenkommt. Was für die Oper geradezu tödlich ist, daher wir auch nur wenige einwandfreie Tondramatiker aufzählen können, während die genialsten absoluten Musiker mit Stolz die unseren genannt werden dürfen. Bei solchen Tendenzen ist das Bemühen deutscher Meister, Schritt vor Schritt die Aktion von den — auf fremdem Boden erfundenen — Schnürleibern der herkömmlichen ariosen lyrischen Ausdrucksweise und ihrer gewöhnlichen Einschachtelung zwischen dem Fortgange der Handlung dienendem Sekkorezitativ oder Dialog zu befreien, durchaus verständlich. Und zweifellos war es eine epochemachende Tat Wagners, dem Zuge der Bühnengeschehnisse vielfach ein entsprechenderes, anschmiegsameres, mannigfaltigeres Kleid umgeworfen zu haben, als es die ihm von der Vergangenheit überlieferten Formen schließlich sein konnten. Wenn er darin einmal zu weit ging und in solcher Absicht *die Tonkunst auch des Rückgrates beraubte, welches ihr in Ermangelung spezifisch musikalischer Begrenzungen sonst wenigstens das festumfriedete Gefüge des Vers- und Strophenbaues der Dichtung hätte geben können,* wenn er besonders in der Tetralogie die freien Rhythmen anwandte, von denen es nicht mehr weit zum beträchtlich Proselyten machenden Prosatexte der „Salome" war, wer wollte ihn für diese, den Sinn der Oper so gründlich verkennenden Auswüchse der Epigonen ernstlich verantwortlich machen? Es spricht für Frz. Liszts in vielen Kunstfragen bewährten hellseherischen Geist, daß er schon gelegentlich seiner „Holländer"-Besprechung (1854) *die Gefahr möglicher Monotonie* nicht verschwieg, die hinter Wagners, von unzureichenden Kräften gehandhabtem Systeme lauert; eine Befürchtung, die nur zu bald und reichlich gerechtfertigt sein sollte, so ein weiteres seiner Worte bestätigend, *„daß, wie uns die Geschichte der Kunst lehrt, jede Schule durch dasselbe Prinzip ihr Ende findet, welches ihr das Dasein gab. Ihre Blüte dauert nur so lange, bis sie seine letzten Konsequenzen entwickelt hat; von diesem Augenblicke an keimen und entfalten sich neue Ideen."* Nein, es ist kein leerer Wahn um in sich befriedigend abgeschlossene Tonstücke in diesem Genre, und daß dieses — für die auf dem verständigen Wechsel von stark und schwach, Bewegung und Ruhe basierende musikalische Wirkung allerwesentlichste — Moment ohne Beeinträchtigung der dichterischen Freiheit befriedigt werden kann, tun ja eben „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Meistersinger" dar. Daher sind sie auch die beliebtesten, volkstümlichsten geworden. Und woher ferner kämen sonst die ergreifenden Momente auch in den Opern eines Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Marschner usf., wenn nicht aus der *in klare tönende Formen gegossenen Handlung?* Von ausländischen Werken sei hiefür nur „Aida" angezogen, in welcher Verdis kerngesundes, kraft- und temperamentstrotzendes Dramatikergenie das verwertete, was es scharfsinnig als zukunftsreich in des deutschen Autors Reformen erkannt hatte, ohne sich von dem sicheren Boden des Theaters (das doch schließlich

auch das weihevollste „Bühnenfestspiel" nicht ganz verleugnen kann) weglocken zu lassen auf das Eis mit einem philosophischen Mäntelchen behängter überspannter und nebelhafter Spekulationen.

Wir finden also, daß die für die rechte Wirkung der Musik unentbehrliche Klarheit der Form sich ohne Beeinträchtigung der dichterischen Gestaltungsweise durchführen lasse, ja müssen sogar feststellen, daß diese beiden Elemente sich vielfach freundschaftlich begegnen und aufs glücklichste ergänzen. Welche diesbezügliche Hilfe durch die Poesie von seiten der Tonkunst fortan erst in recht ausgedehntem Maße zu beanspruchen sein wird, denn nur auf dem Wege, daß sie bei ihren — wie wahrscheinlich — auch fernerhin bevorzugten freieren, logisch aus Gefühlen, Situationen und Charakteren fließenden Gestaltungen wenigstens des stützenden Stabes einer metrisch gut gegründeten dichterischen Unterlage nicht länger mehr entrate, kann sie sich aus den schwankenden Wogen des symphonischen Stils, der dem Begriff „Drama" als einer straff und folgerichtig geführten Begebenheit direkt widerspricht, wieder auf festes Land retten und so dem sonst unausbleiblichen gänzlichen Verfalle entgehen. Demgemäß wird auch der Piedestal der Musik in der Oper, das Buch, eine stilistische Umgestaltung erfahren müssen, *indem es sich neuerdings mehr den Ansprüchen tonkünstlerischer Manieren anbequemt und häufiger Gebrauch macht von den schmückenden Eigenschaften der Poesie, wie: verschiedentlichem Vers- und Strophenbau nebst dem um denselben noch ein weiteres festigendes Band schlingenden Reim.* Wenn auch eine richtige musikalische Deklamation häufig genötigt sein wird, das für das Auge vorhandene metrische Bild durch Ineinanderziehen von Zeilen zu verwischen, so wird, wie beim Rezitator, das Gesetzmäßige der Form als Ganzes doch immer durchzuspüren und die mitunter auftretende rhythmische Verschiebung als Spannungsreiz nur willkommen sein. *Die den zum Ausdruck gebrachten Gedanken und Empfindungen angepaßten Versmaße der Dichtung werden sich dann automatisch den Tonfolgen mitteilen und als treffende musikalische Schilderung vernehmbar werden, die ja nicht zum geringsten auf Verhältnissen des Rhythmus beruht.* Weshalb hier ganz besonders hervorgehoben sei, daß diesem so wichtigen, gegenwärtig viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkten Zweige der Ton-„Sprache" die Homophonie, höchstens eine sehr sparsame Kontrapunktik bedeutend mehr entgegenkommt, als unsere zeitgenössische hyperpolyphone Schreibweise, deren zahlreiche gegeneinander geführte Bewegungen sich vielmehr wechselseitig aufheben und nur einen indifferenten, uninteressanten Stimmenwirrwarr erzeugen. Auch hiefür ist Frz. Liszts gewichtige Zeugenschaft beizubringen, welcher gelegentlich der ausführlichen kritischen Betrachtung von J. Raffs „Dornröschen" u. a. schreibt: „Wenn die alten italienischen und niederländischen Meister — ein Palestrina, ein Lassus —, wenn der deutsche Bach oder andere berühmte Kontrapunktisten acht, sechzehn und mehr verschiedene Stimmen in einer Fuge oder in Stücken anderer Art zusammengehen ließen, so folgten sie hierbei dem Prinzip der architektonischen Struktur des Ganzen und forderten von der Einzelstimme weder nuancierte Charakteristik noch die Fähigkeit, einen bestimmten Ausdruck, den gewollten und keinen andern zu geben. . . . . Wenn man nun aber nach dem Vorgange Berlioz' und Wagners einer Melodie persönliche Bedeutung beilegt, wenn ihr Rhythmus, ihre Bewegung, ihre Modulationen und Modifikationen, ihr Zergliedern und Entwickeln nach allen Richtungen hin dem entsprechen soll, was beispielsweise die Malerei durch Stellung, Gebärde, Blick und Physiognomie der Personen ausdrückt, so wird diese Melodie, um wirklich zu charakterisieren und personifizieren, notwendig eine dramatische, ausdrucksvolle, empfundene sein müssen, welche sich infolgedessen wenig oder gar nicht zur Kombination mit Melodien, wie sie von der Polyphonie bedingt sind, eignet" usw. Welcher Unvoreingenommene gibt nicht gerne ein paar unserer heimischen modernen, durch ihre Vielstimmigkeit vermeintlich „tiefsinnigen", in Wahrheit aber nur schulmeisterlich-trockenen Partituren hin etwa für eine „Carmen" oder „Djamileh" mit ihren aller absichtlichen Gelehrsamkeit ledigen und deshalb so elektrisierenden Akzenten?

Obigen, aus dem prosodischen Bau der poetischen Unterlage hervorgehenden, so vielfachen musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten schließen sich dann jene an, die in der Verwendung einfacher Instrumentalformen als: Märsche, Tänze, gegebenenfalls selbst des Kanons („Eugen Onegin") und der Fuge („Falstaff") liegen, an denen zwanglos in selbe eingebaute Singstimmen ein zuverlässiges Gerüst finden.

Aus der großen Bedeutung, die wir einer wieder sorgfältigeren (aber beileibe alles Artistentum vermeidenden) Ausgestaltung des Textes — welcher der Vertonung gewissermaßen nur die Stichworte zuwerfen soll — beimessen, erhellt ohne weiteres, *daß wir die Führung in der kommenden Oper der Singstimme zuweisen.* Eine dem heutigen Komponistengeschlecht unbegreiflicherweise beinahe völlig aus dem Bewußtsein geschwundene Selbstverständlichkeit angesichts der Tatsache, daß diese doch die unmittelbarste Verkünderin der Empfindungen ist, welche die als Träger der Handlung auftretenden Personen beseelen. *Nur durch diese im Sänger verkörperte Einheit des musikalischen und dramatischen Moments ist die denkbar eindringlichste Wirkung gewährleistet,* indem der Zuschauer ausschließlich auf ihn seine Aufmerksamkeit zu richten hat, um das ganze Um und Auf einer Oper mit einem Male zu erfassen. Hingegen wird sie durch Verlegung des musikalischen Schwer-

gewichts ins Orchester zersplittert, da das Ohr, um einen Eindruck zu gewinnen, bewußt hierhin gelenkt werden muß, während das Auge sich mit den szenischen Vorgängen beschäftigt. Jedermann aber weiß, wie leicht der Gehör- durch den Gesichtssinn abzulenken ist, woraus abzunehmen, wie wenige Theaterbesucher einen nennenswerten musikalischen Gewinn aus einem der neueren (selbst gehaltvolleren) Musikdramen mit nach Hause tragen. Viele Durchfälle werden leicht aus diesem unnötig verkomplizierten System begreiflich, das eine Aufgabe ausschließlich dem Orchester zuteilt, deren Erläuterung nichtsdestoweniger dem Worte überlassen werden muß. Es ist dies ebenso töricht, als wenn im rezitierenden Schauspiel der Text von irgendwem vor oder hinter der Szene gesprochen würde und der Darsteller bloß die entsprechenden Mienen und Gesten dazu lieferte. Vom Bruch mit dieser, alle Verhältnisse auf den Kopf stellenden Methode wird die *vokale Charakteristik* wieder mächtige Förderung erfahren, und zwar wird die Prosodie des Textes nicht, wie gezeigt, nur formbildend, *sondern auch für die horizontale Gestaltung der Singweise bestimmend sein dadurch, daß der Tonfall der Sprache als Grundlage hierfür anzusehen ist. Ihre Höhe, ihre Ruhepunkte werden selbstverständlich übereinstimmen mit den Spitzen und Pausen des Affekts, zumal in der gehobenen Rede, nur daß sich die Tonkunst nicht mit einer bloß nüchternen, oft unnatürlichster, gequältester Intervalle vollen Abschrift derselben begnügen, sondern deren latent in ihr ruhenden Musikgehalt herausschälen und in eine höhere Sphäre, die des Melodisch-Schönen heben wird.* Schon vor einigen Jahren habe ich auf die starken musikalischen Anregungen hingewiesen, die von Josef *Kainz*' gewaltiger, in allen Farben schillernder Vortragskunst ausgingen und betont, daß von dem Versuche, dieselben für den Gesang gleichwie für das ihn stützende und die Stimmung verstärkende Orchester in feste Klänge einzufangen, ein bedeutender Gewinn sowohl hinsichtlich einer neugearteten Melodik als auch insbesondere der augenblicklich stark hintangesetzten dramatischen Seite zu erwarten wäre. Übrigens verfuhren Gluck, Verdi, Wagner bei ihrem Schaffen ganz ähnlich, wobei letztgenannter noch den Vorsprung der Personalunion von Dichter und Musiker für sich hat, die ihn befähigte, die Textgestaltung stets dem jeweiligen Stande seiner tonsetzerischen Entwicklung anzupassen.

Weiterschreitend von den allgemeinen Grundlagen einer sanglichen, charakteristischen, dramatischen Vertonung zu den Besonderheiten dieser Kunstgattung, langen wir nun bei der „Szene" an. Sie umfaßt gleicherweise eine oder mehrere monologische, dialogische, chorische Tonformen, als sie wieder Glied des Aktes, dieser Abschnitt des Gesamtwerkes ist. Irgendwelche ins Einzelne gehende Vorschriften dafür zu geben, ist offenbar ebenso unmöglich, als es unkünstlerisch wäre. Es kann sich hierbei nur um die Frage des *kompositorischen Crescendos im Verlaufe eines Opernabends* handeln, deren Beantwortung sich ungezwungen aus dem Problem der wohlabgewogenen Anwendung und Aneinanderreihung der hierfür zu beliebiger Auswahl verfügbaren tönenden Ausdrucksformen ergibt. *Es ist nämlich nicht einzusehen, warum der Formenschatz, den sich die Oper in allmählicher Anpassung an die in einem Drama vorkommenden verschiedenen Situationen binnen dreihundertjähriger Entwicklung mühsam erkämpft hat,* der Privatmeinung Wagners zuliebe *auch weiterhin vernachlässigt, geringschätzig beiseite geworfen werden soll.* Die Produktion seiner buchstabengläubigen Anhänger beweist doch die erschreckende Verarmung, die der Verzicht auf das Sekko, das begleitete Rezitativ neben dem zurzeit ausschließlich angewandten symphonisch untermalten (das sicher eine höchst wertvolle, keineswegs jedoch alles andere überflüssig machende neue Errungenschaft darstellt), unter Umständen auch auf das Melodram, ja selbst das gesprochene Wort bedeutet; welche Dürftigkeit eingerissen ist durch den weiteren Mangel an abgerundeten Einzelgesängen, Ensembles, Chören usw. *Nicht gilt es mehr, auf alle diese Möglichkeiten als „veraltet" hochmütig herabzusehen, vielmehr alle diese reichen Mittel entsprechend den Anforderungen unseres, durch des Bayreuther Meisters unleugbar geschärften Gefühls für das „Dramatische" in der Oper umzugestalten, „natürlicher" zu machen, sie aus der Schablone zu erheben zum Werkzeug ergreifendster musikalischer Seelenmalerei. Was soviel heißt als: ihre Wirksamkeit durch Zuhilfenahme der jüngeren kompositionstechnischen Fortschritte zu verstärken und so sie zu bereichern teils nach außen hin, teils von innen heraus.*

Bekanntlich muß ein gutes Drama eine stetige Steigerung darstellen, und zwar dies nicht nur als Ganzes, sondern auch seine einzelnen Teile: Akte, Szenen haben, für sich betrachtet, an dieser Aufwärtsbewegung teilzunehmen. Und wie ein solches in der Regel von einer Grundidee aus seine Entwicklung nimmt, so baut sich auch ein Musikstück auf meist einem oder zwei Motiven auf, die durch immer kunstvollere Verschlingungen, immer fesselndere akkordische Unterlage und immer wachsende Tonfülle endlich ihre Kulmination erreichen; mit einem Worte in einer Art *Variation*, wofür u. v. a. Liszts Kompositionen förmliche Schulbeispiele abgeben. Aus dieser genauen dramatisch-musikalischen Gleichung ergibt sich, daß die Tonkunst in der Oper mit dem jeweiligen Tempo der Handlung, mit den wechselnden Stärkegraden ihrer Empfindungen gewissenhaft Schritt halten muß, an deren Hand einsichtig Bedacht zu nehmen hat auf die weise Verteilung von Licht und Schatten durch Heranziehen verschiedener Tonformen, umschichtige Setzung an Aufwand der Mittel schlichter und üppigerer Teile, eine mehr solistisch charakterisierende Orchestrierung usw., um die *dramatische Plastik* herauszuarbeiten, die heute vernichtet wird durch die vom An-

fang bis zum Ende unentwegte, übermäßige Benutzung nur stärkster Reizmittel aller Art, die nichts als baldige Abstumpfung beim Hörer erreicht. Bieten die oben aufgezählten Gattungen des Rezitativs und Singstückes jede gewünschte Handhabe, formal den so wechselvollen Ansprüchen der Handlung — Vorwärtsstürmen, Zurückhalten, Verweilen, hier die Hauptsache betonen, dort sie hinter ein etwa auftauchendes neues Thema verschwinden lassen — Genüge zu tun, wird die Musik durch das angedeutete System der Variation in der Lage sein, sämtliche im Texte angeschlagenen Stimmungen, auch die feinschattierten Übergänge innerhalb eines Auftrittes oder von einem zum andern, idealisierend in Klängen nachzudichten. Als ein treffliches Muster für das hier gemeinte Verfahren sei z. B. die „Todesverkündigungs"-Szene in der „Walküre" genannt, deren Analyse jeder selbst vornehmen möge. Einzig aus einer derartigen, sich jederzeit strengstens nur an die jeweilig unumgänglich nötigen Erfordernisse der Handlung haltenden Ökonomie in Thematik, Rhythmik und Dynamik ist weiters die Möglichkeit von Wirkungen wie jener des Ausklanges der Trilogie, der Schlußszenen der „Meistersinger" oder in kleinerem Maßstab die des „Sängerkrieges" zu verstehen, der mit Wolframs rezitierender, nur von Harfe begleiteter Weise in G dur einsetzt und modulatorisch höher klimmend (B, D, Es), in der Begleitung immer voller und lebhafter werdend in Tannhäusers Venus-Preislied (E) mündet, welches die alle orchestralen und vokalen Mittel zur Mitwirkung aufrufende dramatische Katastrophe auslöst. Im Grunde ist dieses Vorgehen Wagners nichts anderes als die ihm gemäße Modifikation des klassischen und vorklassischen Arienschemas mit seiner sich steigernden Dreiteilung: Rezitativ, Adagio oder Andante und Schlußallegro. Eben aus dem Geiste der Musik heraus sind hier dramatische Wirkungen erzielt, die immer anziehen werden, weil sie, wie oben gefordert, einen glücklichen Ausgleich der beiden zum Endeffekte zusammentretenden Faktoren, Dicht- und Tonkunst, vorstellen, in der wohl jeder etwas von seiner Selbständigkeit aufgeben muß, um jedoch dafür nicht leicht wiegende Vorteile einzutauschen; erstere größere Intensität des Ausdrucks durch den zudem verschönernden klanglichen Reiz, letztere bedeutend konkretere Bestimmtheit infolge Vereinigung mit dem eindeutigen Worte. Heute aber versteht man unter dramatischer Musik ein ungefüges Klangmonstrum, welches Wichtiges wie Nebensächliches mit gleicher „Gewissenhaftigkeit" behandelt, die Allegros, Adagios, accelerandos, ritardandos, die Fermaten der Handlung in ein phlegmatisches, durch nichts aus seinem einschläfernd-gleichförmigen Trott zu bringendes Andante auflöst und derart auch den Sänger jeder Möglichkeit beraubt, leidenschaftliche oder überhaupt lyrische Ausdrucksmittel in Anwendung zu bringen.

Stellen wir die für unsern Gegenstand besonders wichtigen formalen Prinzipien nochmals kurz zusammen: 1. Abermalige Begünstigung der vokal-dramatischen Richtung. Pflege der Kantilene, die Architektonik und charakteristisches Melos dem Versbau und Tonfalle des mit Emphase gesprochenen Wortes zu entnehmen hat. 2. Wiederbenützung aller bisher diesem Genre zugewachsenen Ausdrucksarten. *Woraus eine für die Totalwirkung neuerdings verantwortungsvollere Aufgabe des Dichters folgt*, welcher er sich unter der Herrschaft der paradoxen symphonischen Dramatik immer salopper entledigen konnte. In seinem Buch muß das Tongebäude der vollständigen Oper mit den Prunksälen der Ensembles, den behaglichen Gemächern, Erkern und Lauben der Solo- und Chorgesänge, der Orchester-Vor-, Zwischen- und Nachspiele und den Korridoren der Rezitative bereits den völligen Grund- und Aufriß finden, in ihm, wie der Baum im Samenkorn, schon als Keim vorgebildet sein. 3. Endlich wirtschaftliche Verwaltung der Kunstmittel, daß in jeder Szene nur soviel davon angewendet wird, als ihr an innerer Bedeutung im Rahmen des Gesamtwerkes zukommt.

Man wird mir zugeben, daß durch ein solches Abstufen der musikalischen Behandlung von Szenen und Akten gegeneinander und innerhalb ihrer selbst zumindest die Wirkung von licht und dunkel erzielt wird, welche Helligkeitswerte überdies mit berückender Farbenglut zu durchdringen bekanntlich eine der verführerischsten Seiten der Tonkunst ist. Von drei Umständen wird ihre Koloristik — also der zweite Hauptpunkt unserer Untersuchung — bestimmt: von der Wahl der Tonarten, der Harmonien und der sie zum Klingen bringenden Instrumente. Über den letzten, äußerlichsten Faktor sind heutzutage, da man allgemein die Fadenscheinigkeit der Eingebungen durch spitzfindiges Raffinement der Orchestertechnik zu verschleiern trachtet, wohl nicht viel Worte zu verlieren. Einzuwenden ist nur, daß die von einer hypertrophen Polyphonie geforderte Verdopplung, Verdrei- und Vervielfachung der Stimmen und die dadurch herbeigeführte Verstärkung der Schallkraft auf Kosten der individuellen Klangfarbe geht. Daher man bereits beginnt, sich wieder einer mehr solistischen Behandlung der Tonwerkzeuge zu befleißigen. Nur im Rahmen eines solchen maßvollen Orchestersatzes ist Aussicht vorhanden, den durchaus berechtigten Wünschen nach immer neuen Klangkombinationen zu entsprechen, insbesondere durch Einführung neuer oder Wiederaufnahme (etwa im Bau verbesserter) älterer Instrumente, wie: Baß- und Alt-Flöte, Bassetthorn usw., deren Pflege man im letzten Jahrhundert vernachlässigte. Mit der wieder in ihre Rechte einzusetzenden *dramatischen Instrumentation*, deren Merkmal — gemäß den verschiedenen aufeinander prallenden Konflikten der Handlung — der große Gegensatzreichtum in der An-

wendung der einzelnen spezifisch behandelten Instrumente oder Instrumentengruppen ist, um die Empfindungsgehalte des Textes fortlaufend prägnant zu illustrieren, wird auch der durch maßlose Bläserhäufungen dem starren Orgelton immer mehr genäherte, immer unpersönlicher gewordene Orchester-Timbre der neueren Zeit verschwinden.

Es ist, wie erinnerlich, gesagt worden, daß die Singstimme fortan ihre melodische Linie wieder aus einer genaueren Beachtung des Tonfalles gesteigerter Rede zu gewinnen haben wird. *Bei der untrennbaren Einheit, die Melodie und Harmonie bilden* (sehr klar ersichtlich an auf Akkordzerlegung gegründeten Themen), *muß daher auch letztere beeinflußt werden von den in einer sinngemäßen Deklamation liegenden Modulationen des Sprechorgans.* Nur aus der vollkommenen Übereinstimmung des vertikalen und horizontalen Moments in einer Melodie entspringt der wahrhafte und daher eindringliche Ausdruck einer Gemütsbewegung, und alle Volks- und hervorragenden Kunstlieder, alle Arien aus Oratorien und Opern, alle Gesangsstellen aus Sonaten, Ouvertüren, Symphonien von Haydn bis Bruckner bezeugen es, *daß ein edles, großbogiges Melos unvereinbar ist mit einer kniffligen, willkürlichen Harmonik; daß solche den Schwung jenes nur stört, seine ebenmäßige Linie hundertmal brechend vernichtet.*

Aus dieser Einsicht würde demnach die Herrschaft der Singstimme der unter dem gegenwärtigen instrumentalen Absolutismus über die Stränge schlagenden akkordischen Freizügigkeit einen heilsamen Zaum auferlegen, der der farbigen Kraft eines Musikstückes höchlich zustatten käme. Denn nicht bloß den Orchesterinstrumenten, *auch den verschiedenen Harmonieverbindungen sowie jeder der 24 Tonarten eignet ein koloristischer Wert,* der auf die Sinne und Seele des Hörers in ganz bestimmter, von keiner anderen Modulation oder Skala zu erreichender Weise wirkt. Man wird z. B. wohl nicht fehlgehen, ein gut Teil des seligen, wie aus blauen Höhen niedersteigenden Zaubers der Lohengrin-Musik der reichlichen Verwendung des schwärmerischen A dur zuzuschreiben. Jedesmal, wenn sie im Gefolge des Helden erscheint, hüllt sie ihn sozusagen in einen Glorienschein, dessen Eindruck auf ein einigermaßen feines Ohr nicht ausbleibt und so *ein Bedeutendes zur Vereinheitlichung der vom Kunstwerke ausgehenden Stimmung beiträgt. Daß bei solcher Auffassung von der bezeichnenden Eigenschaft der Tonarten* (die allen großen Komponisten, schon den alten Griechen und früher noch bekannt war) *der Übergang aus einer in eine andere einen psychologischen Prozeß darstellt, wird nicht minder einleuchten, als daß die Handhabung dieses Phänomens ein ungemein entwickeltes harmonisches Feingefühl voraussetzt, von welchem die Entfeßler der modernen Kakophonien freilich nicht die blasseste Ahnung haben.* Bei ihrer sinngemäßen Anwendung wird also neben und mit der melodischen Gestaltung der Singstimme auch deren harmonische Grundierung durch den Inhalt der Dichtung begründet sein müssen, werden sich die tonischen Wechsel dem je nachdem steigenden oder sinkenden, behauptenden, befehlenden oder fragenden usw. Tonfalle der einander folgenden Affekte anzupassen, auch mit Ende und Beginn verschiedener Gedankenreihen zusammen zu fallen haben.

Jeder Eindruck, also auch der einer bestimmten Tonart auf den Gehörsinn, bedarf, um sich geltend zu machen, einer gewissen Zeitspanne; woraus folgt, daß die harmonische Anlage nicht tief genug empfunden, nicht gründlich und sparend genug überdacht werden kann. Was namentlich für das Drama ein ausschlaggebender Punkt ist. In ihm bedingt der rastlose Fortgang der Handlung äußerste Klarheit jedes einzelnen erregenden Moments, denn Undeutlichkeit führt Erlahmen des Interesses, Zerstreutheit, den sicheren Untergang eines Bühnenwerkes herbei. Und da nun in der Oper das Musikalische so eng mit den dichterischen Bedingungen der Wirkung verquickt ist, muß auch es teilhaben an dieser Bestimmtheit und Leichtfaßlichkeit der letzteren. Wozu nicht zum geringsten eben ein klarer, farbiger Modulationsplan beiträgt, der jeden Augenblick gestattet, sich auf dem Ozean der Harmonie zurechtzufinden. Äußert doch C. M. v. Weber einmal: „Die Modulation ist etwas sehr heiliges und nur dann an ihrem Platze, wenn sie den Ausdruck befördert und erhebt; ohne dieses aber ebenso leicht störend.'' Desgleichen notiert der sarkastische H. Berlioz in seinen „Abendunterhaltungen": „Spontini moduliert nicht ohne verständliche Gründe. Er macht es nicht wie gewisse fahrige und impotente Musiker, welche, wenn sie es müde sind, unnötig auf einer Tonart herumzureiten, ohne in ihr etwas zu finden, eine andere wählen, um zu sehen, ob sie darin mehr Glück haben werden." Gewiß hat ein Gluck anders harmonisiert als ein Mozart oder Beethoven, gegen welche ein Chopin, Schumann, Wagner ebensoviele Stufen errungener noch höherer Freiheiten bedeuten. Immer aber haben sich diese Meister in den Grenzen einer wenn auch anfangs fremdartig anmutenden *Schönheit* gehalten. *Sehr wohl erkannten sie, daß das Kolorit einer Komposition ihr nicht bloß durch die Klangfarben der verschiedenen Instrumente obenhin angeschminkt werden darf, daß es vielmehr, wie gesundes Blut eines Menschen Wangen rötet, aus allen deren geistigen und kompositionstechnischen Vorzügen — und unter letzteren besonders aus dem vertikalen Durchschnitt — transparent herausstrahlen muß.* Heute aber hindert die atonale und heterophone Schreibweise geradezu das nur durch große Harmoniekomplexe gewährleistete Ausschwingen der Klänge mit ihren Obertonreihen; daher auch die matten bis negativen Farbeneffekte dieser Kompositionen trotz erklügeltster Instrumentierung. Lehrreich ist da auch ein Vergleich von Brahms' kontrapunktisch-grübelgrauem mit Liszts homophon-glänzendem Klaviersatz

auch in tiefsten Werken, wie etwa die h moll-Sonate. Wenn schon das Bedürfnis nach neuen Harmoniewendungen empfunden wird, ist dessen Befriedigung in ganz anderer Weise als auf die augenblicklich gepflegte einer uferlosen Chromatik anzustreben, die bereits zur Karikatur ihrer selbst ward. G. Capellen hat in seiner „Fortschrittlichen Harmonielehre" meines Erachtens einen Deut hiezu gegeben mit der Aufstellung mehrerer Dur- und Mollskalen, die, fußend auf dem, dem europäischen Ohre jedenfalls gemäßen temperierten Systeme (sonst hätte es sich doch nicht just bei uns herauskristallisiert), Varianten der schließlich eingebürgerten drei Leitern darstellen und so gewissermaßen die Kirchentöne in modernem Gewande wieder auferstehen lassen. Diese Theorie ist immerhin praktischer Versuche wert, stellt sie doch abermals die Diatonik und damit die Tonalität, die Achse aller Musik, in den Mittelpunkt der Produktion; in deren Bereich, wie wir sahen, sich der unmittelbarste musikalische Gefühlserguß des Menschen in der Welt der Wirklichkeit wie des Scheins, der Gesang, am wohlsten befindet. Man verfolge ihre Anregungen so lange — bis ein neues Genie erscheint, das die alte, angeblich völlig erschöpfte Sache von einer Seite zu zeigen weiß, an der die zahllosen Dutzend-Talentchen Jahr für Jahr blind vorübergingen.

Hiermit wäre auch der zweite, den koloristischen Fragen, ihren Gegebenheiten und Aussichten gewidmete Teil erledigt und sohin die diesen Ausführungen gestellt gewesene Aufgabe gelöst, wieder einmal kühl erwägend sich zu unterrichten darüber, ob wir noch auf dem Pfade tatsächlichen Fortschritts wandeln, was soviel bedeutet als das Neusetzen von — aus der eigentlichsten Wesenheit einer Kunstform quellenden — Haupt-(seelischen) Problemen, während der heutzutage ausschließlich als solcher angesehene nur ein Ausgestalten sekundärer (technischer) Fragen vorstellt. Daher die Leere und Kälte, das bestenfalls den Verstand eine kurze Weile Beschäftigende des modernen und modernsten Schaffens, das denn auch trotz aller Reklame gewöhnlich nur ein Eintagsleben führt. Übersehen wir schließlich bei unseren Bestrebungen um eine wieder gesunde nationale Oper niemals deren Werdegang in Deutschland, der mit Hillers Singspielen abzweigt von der bis dahin bei uns allein herrschend gewesenen italienischen opera seria und buffa. In dieser Form, deren weitere Entwicklung über Mozart, Weber, Marschner, Lortzing, Nicolai geht, um in den Meistersingern ihren vorläufigen Gipfel zu erreichen, dürfen wir die Vereinigung derjenigen Elemente erkennen, die der vollkommenste Ausdruck unseres Wesens sind, in denen unverbildetes Denken und Fühlen sein klares Spiegelbild erblickt. Zu seinen spontansten Äußerungen, dem Volksliede, müssen wir abermals zurückkehren, aus diesem ewig sprudelnden Born den Trank der Verjüngung schöpfen. Zwei Genien aber vor allem stehen am Tore zu einem künftigen abermaligen Hochstand vaterländischer Opernkunst: Der Meister des Gesanges in kristallhellster dramatischer Form und der begeisterte Verkünder heimatlicher Erde entsprossener Werte. Die dichterische und musikalische Synthese dieser beiden großen deutschen Musikdramatiker gäbe einen wahrhaft herrlichen Zusammenklang, und gewiß wäre der Sieg im Zeichen von *Mozart und Wagner*.

Musikerhandschriften von Walter Möller (Oranienburg)

Darüber, daß die Handschrift des Menschen Bezug habe auf dessen Sinnesweise und Charakter, und daß man dann wenigstens eine Ahnung von seiner Art, zu sein und zu handeln, empfinden könne, ist wohl kein Zweifel, sowie man ja nicht allein Gestalt und Züge, sondern auch Miene, Ton, ja Bewegung des Körpers als bedeutend mit der ganzen Individualität übereinstimmend anerkennen muß", so äußert sich Goethe in einem vom 3. April 1820 datierten Brief an Preusker. Es ist allgemein bekannt, daß der Gang für eine bestimmte Person charakteristisch erscheint. Das Kind, ja das Haustier erkennt den Einzelnen am Tritt. Ohne Gestalt und Gesichtszüge genau wahrnehmen zu können, ist es uns möglich, einen im Abenddämmerlicht auf uns zuschreitenden Bekannten am Gang ziemlich sicher festzustellen. Die gesunde und willensstarke Person hat sichere Bewegungen zu eigen, der Nervöse überhastete oder fahrige, der von Krankheit Geschwächte häufig zitternde, langsame und unsichere.

Diese Ausdrucksmomente sind jedoch nur sehr flüchtiger Natur. Im Gesicht prägen sich immer wiederkehrende Gemütsbewegungen allmählich aus, denn dadurch, daß hierbei vorwiegend die gleichen Muskeln in Aktion treten, entstehen schließlich die charakteristischen Züge.

Aber auch andere wichtige Ausdrucksbewegungen werden festgehalten und so der eingehenderen Betrachtung zugänglich: durch die Handschrift nämlich. Dem Einwande, daß die mechanische Bewegung, mit der die Hand den Federhalter führt, unmöglich ein Charakteristikum schaffen könne, ist leicht zu begegnen. Denn wie es keine zwei völlig gleiche Gesichter gibt, so sind mir bei der Untersuchung vieler tausend Handschriften niemals zwei vollkommen ähnliche zu Gesicht gekommen. Andere Graphologen bestätigen dies ebenfalls.

Man wird sich darüber klar werden müssen, daß ja nicht eigentlich die Hand als Schriftbildnerin in Frage kommt, sondern sie ist nur mittelbar ausführendes Glied, das vom Gehirn dirigiert wird. Prof. Preyer hat Fußschriften, Mundschriften usw. von seinen Studenten her-

stellen lassen und selbst angefertigt. Bei allen ließen sich ähnliche charakteristische Zeichen wie bei der Handschrift der gleichen Person feststellen, nachdem erst ein-

Der Freyschütze

Romantische Oper in drey Aufzügen.

Gedicht, von Fried. Kind.

Music, von Carl Maria von Weber.

Dresden

1820

Abb. 1

mal die Schwierigkeiten der ungewohnten Art zu schreiben überwunden waren.

Jeder Mensch, auch der Skeptiker, ist schließlich mehr oder weniger Graphologe, denn er erkennt aus einem ganzen Stoß Briefe eines Posteinganges mit Leichtigkeit schon an der Aufschrift die ihm nahestehenden Absender, von denen er häufig Geschriebenes zu Gesicht bekommt, heraus. Es spricht auch nicht gegen die Graphologie, daß die gleiche Person zu verschiedener Zeit auch verschieden schreibt. Die charakteristischen Grundzüge bleiben nämlich bestehen. Gewisse Veränderungen der Handschrift in Ruhe und Erregung beweisen nur, wie fein sie selbst auf kaum bewußte und rasch vorüber-

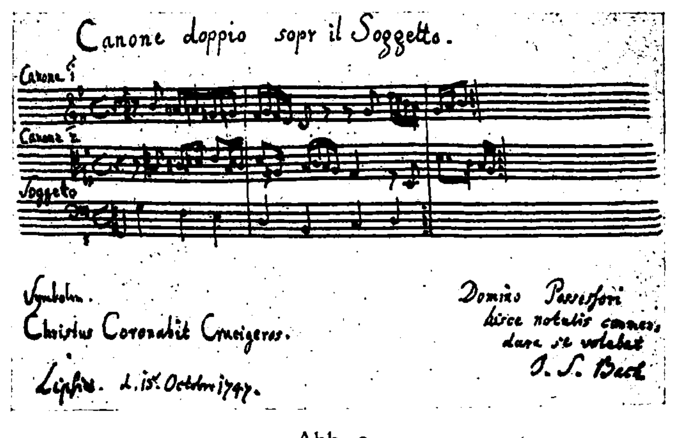


Abb. 2

gehende Gemütsbewegungen reagiert. Diese Tatsache sollte aber auch zur Vorsicht solchen Graphologen gegenüber mahnen, die sich anmaßen, aus wenigen Worten umfassende Charakteranalysen zu stellen. Wenn daher hier der Versuch unternommen wird, einige Musikerhandschriften vorwiegend auf Grund der Namenszüge zu besprechen, so kann es sich nur darum handeln, einige besonders hervorstechende Eigenschaften festzustellen, deren Vorhandensein sich durch die Handschriftenbilder in umfangreicheren Niederschriften des betreffenden Musikers dem Verfasser bestätigt und die von jedem Leser durch Betrachtung größerer Brieffaksimiles in Biographien oder Museen (Beethoven-Haus in Bonn, Lessing-Museum in Berlin mit Lortzing- und Nicolai-Handschriften u. a.) nachgeprüft werden können.

Die Leserschaft dieses Blattes wird zuerst an der Frage interessiert sein: *Kann man musikalische Begabung an der Handschrift erkennen?* Von manchen Graphologen wird dies bejaht. Ja es gibt sogar Leute, die Familienereignisse, Zukunft und Vergangenheit herauslesen wollen und da-

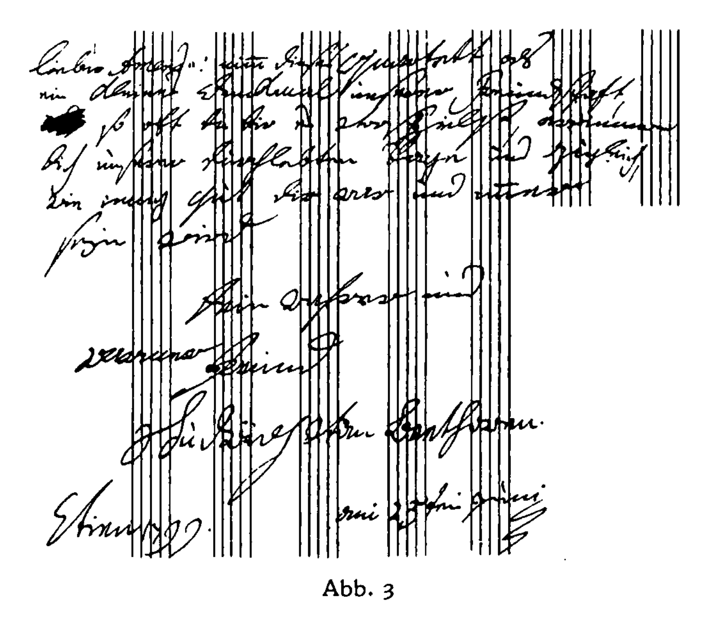


Abb. 3

durch die Graphologie der Lächerlichkeit preisgeben. — Die Handschrift gibt uns weniger Aufschluß über ein *bestimmtes* im Schreiber schlummerndes Talent; sie ist vor allem ein *Charakter*künder. Wohl aber läßt sie außerdem sichere Schlüsse auf allgemeine künstlerische Interessen und Anlagen zu.

Jede den Durchschnitt überragende Persönlichkeit wird sich durch eine Handschrift verraten, die nichts mit der kalligraphischen des Kanzlisten, dem gewissermaßen „schön" zu schreiben Hauptzweck ist, zu tun haben. Betrachtet man daraufhin die hier eingestreuten Musikerhandschriften, so wird man kaum eine im landläufigen Sinne „schöne" darunter finden. Es sei denn vielleicht die Aufschrift zum „Freischütz" Carl Maria von Webers. Bei dieser ist aber zweierlei zu berücksichtigen. Sie erscheint als graphologisches Dokument nur bedingt brauchbar, denn als Titelaufschrift trägt sie, wie auch häufig Postadressen, sozusagen ein Feiertagsgewand. Es ist, wie dies ja die Verzierungsabschlüsse verraten, ab-

sichtlicher Fleiß auf ein gefälliges Schriftbild gelegt worden. Die Schrift wurde also hier Hauptzweck und büßte daher an charakteristischen Momenten ein. Dann

Abb. 4

aber wissen wir, daß Weber die Lithographie erlernt hatte und seine Fertigkeiten bei dieser Titelaufschrift augenscheinlich verwertete. Das ist ein zweites, für unsere Zwecke negatives Moment. Trotzdem wird aber als charakteristisch das häufige Vorkommen von Druck-



Abb. 5

schrift ähnlichen Buchstaben auffallen; Op im Worte Oper; A, C und W in Aufzügen, Carl, Weber; F und K in den Namen des Textdichters. Solche druckschriftähnliche Zeichen sind häufige Merkmale künstlerischer Begabung und Interessen (Abb. 1).

Abb. 6

Man betrachte daraufhin nur einmal die Handschriften nicht nur von Musikern, sondern auch von Malern, Bildhauern, Architekten und Schriftstellern. Emile Zola bildet die Anfangsbuchstaben seiner Namen ebenso wie Caesar Flaischlen, Hermann Hesse druckschriftähnlich. Bei Sebastian Bach (Abb. 2) tritt dies besonders deutlich in den Buchstaben C, S, L und B hervor. Ein ähnliches C wird man in Chopins Namenszug finden können, und man betrachte daraufhin die Ortsbezeichnung in der deutschen Handschrift Beethovens (Abb. 3), der sehr häufig bei lateinischen Niederschriften seinen Namen mit druckschriftähnlichem B versieht. Das E in Griegs Autogramm-Reproduktion (Abb. 4), das G von Gounod geschrieben, der gleiche öfter bei Robert Franz wieder-

Abb. 7

kehrende Buchstabe, ferner dessen Anfangszeichen in der Unterschrift, ebenso diejenigen Conradin Kreutzers (Abb. 5, 6 und 7) bestätigen unsere Beobachtung.

In meiner Handschriftensammlung befindet sich ferner die Absenderangabe: S. Tausig, Berlin, Kurfürstenstr. 127. Auch hier bei S, T und K das gleiche charakteristische Moment.

Abb. 8

Viele Handschriftenproben Sebastian Bachs zeigen einen nach vorn enger werdenden Rand, den die untereinanderstehenden Zeilenanfänge bilden. Die Schrift erscheint eng und das Papier ist am Zeilenschluß sorgfältig ausgenutzt. Neben andern ist dies für den Graphologen ein Kennzeichen der Sparsamkeit. Nun, der musikalische Leser weiß, daß Bach mit Rücksicht auf seine zahlreiche Familie sparsam sein mußte, ja, daß man ihm wiederholt den Vorwurf der Knauserigkeit gemacht hat.

In der sehr akkuraten Schrift von Robert Franz fallen wie auch in der Regel bei Beethoven, Grieg, Weber die starken Oberlängen der Langbuchstaben auf. Intelligenz,

J. Brahms.
Hamburg, Anscharsplatz 1.

Abb. 9

Empfindungsfähigkeit, rege geistige Interessen sowie Phantasie sind Grundbedingungen für eine Künstlernatur. Diese ist vielfach in materiellen Dingen unbeholfen. Die Oberlängen, wie sie auch bei Reger (Abb. 8) durchaus überwiegen, sind Kennzeichen für oben angedeutete Eigenschaften. Der materiell denkende Kaufmann wird in der Regel durch starke Unterlängen in seiner Schrift auffallen. Die Schrift von Robert Franz zeichnet sich aber auch noch durch sehr exakte Zeichensetzung aus. Nach i und ü sind die Worte häufig unterbrochen, weil noch vor ihrer Beendigung die Punkte bezw. Striche über den in Frage stehenden Buchstaben gemacht wurden. Das deutet im Verein mit dem allgemeinen Schriftbild auf Akkuratesse im Umgang mit Menschen und großer Gewissenhaftigkeit, Pünktlichkeit und Ordnungsliebe.

Mit Schnörkeln versehene Namenszüge lassen den Schluß auf Selbstgefühl, starke Phantasie und ziemliche Rücksichtslosigkeit zu, wenn es gilt, sich durchzusetzen.

Jetzt nehmen Sie allen Segen des Himmels dahin, und diese meine herzlichsten Grüsse, von denen ich Sie bitte nach Nordwest weiter zu vertheilen.
Ihr ergebener
Richard Wagner
Venedig.
Palazzo Vendramin Calergi.
11 Febr. 1883

Abb. 10

Man betrachte daraufhin die Unterschriften Richard Wagners und Verdis im Vergleich zu der schlichten doch schwungvollen (Phantasie-Zeichen) von Johannes Brahms (Abb. 9—11). Verdi überdacht seinen Namen mit dem Endzug, ein Zeichen dafür, daß sich der Komponist nicht gern in die Karten gucken ließ. Von Wagner findet man häufig Unterschriften mit noch bedeutend höher geschwungenem R, ebenfalls ein Merkmal starker Phantasie und großen Selbstbewußtseins. Neben hohen Oberlängen treten bei ihm vielfach auch auffallende Unterlängen mit großen Schleifen (Phantasie-Überschwang) auf. Es waren bei ihm ja bekanntlich auch starke materielle Interessen, Wirklichkeitssinn und Organisationsvermögen vorhanden.

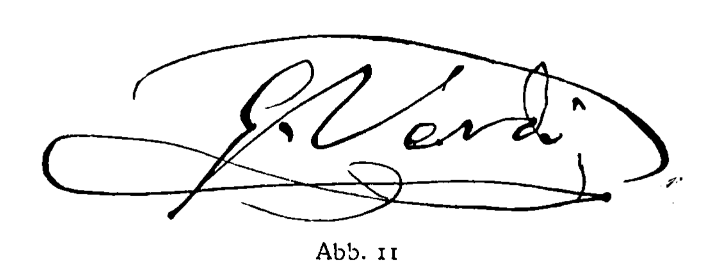


Abb. 11

Sehr interessant ist der Namenszug von Liszt (Abb. 12). Große Willenskraft wird durch den ziemlich unvermittelt auftretenden Druck verraten. Im Gegensatz dazu steht eine gewisse Weichheit der Linienführung, die beinahe weiblich anmutet. Der Lebensgang des Künstlers zeigt ja auch immer wieder, mit welcher staunenswerten Energie er sich für Wagner und für viele seiner Schüler einsetzte, und daß er von sich selbst das Höchste forderte. Anderseits war er aber den Menschen gegenüber von einer außerordentlichen Milde und Gutmütigkeit, die oft über Gebühr ausgenutzt wurde (Weichheit der Züge), sowie von einem bis ins hohe Alter hinein bewahrten Optimismus in bezug auf andere. (Aufsteigende Zeilenrichtung.)

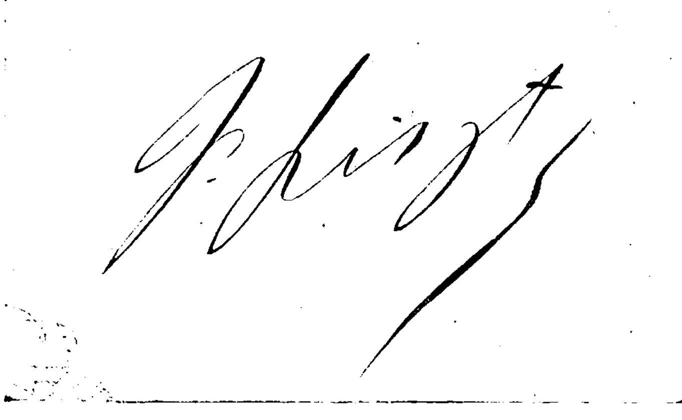


Abb. 12

Für eine echte Kämpfernatur spricht Hans von Bülows Namenszug. „Ergebenster" beendet er mit einem Widerhaken, dieser bildet sich durch Zusammenziehen des J-Punktes und Kommas zu einem regelrechten Schwertstrich, wie der Graphologe dieses Zeichen nennt, im Worte Berlin aus. Und am Schluß des Namens wird der

Abb. 13

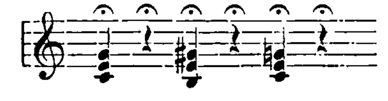
Schwertstrich noch einmal in Reinkultur gebildet (Abb. 13). Wahren, oft auch hitzigen Führern und Feldherrn ist er eigentümlich. Feldmarschall v. Blücher schreibt ihn, bei Bismarck wird er in jungen Jahren kaum angedeutet, später tritt er stark hervor. Peter Rosegger, der geistige Kämpfer gegen gesellschaftliche Lüge, Auswüchse im Kirchenleben u. a., weist den Schwertstrich ebenfalls in seinem Namen auf. Auch Hans v. Bülow war ein Feldherr, wenn er den Taktstock führte. Der Schwertstrich und Widerhaken zeigt, daß er hierbei nicht frei von Eigenwilligkeit gewesen, wenn es galt, seine Auffassung durchzusetzen.

Bei den vorliegenden Ausführungen kam es lediglich darauf an, einige der hervorstechendsten Eigenschaften bekannter Musiker-Persönlichkeiten am Schriftbild zu charakterisieren. Weiteres eingehendes Analysieren würde weit über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen. Ausdrücklich aber sei darauf hingewiesen, daß, wie dies ja schon aus der wiederholten Bezugnahme auf andere größere Schriftstücke der Meister hervorging, das einzelne Zeichen für die graphologische Beurteilung nichts zu sagen hat. Erst die Betrachtung des Gesamtschriftbildes und die Wiederholung einander ähnlicher Züge gibt uns sicheren Anhalt für die Charaktererkennung, worauf ich in allen Artikeln und Schriften über Graphologie immer wieder aufmerksam mache.

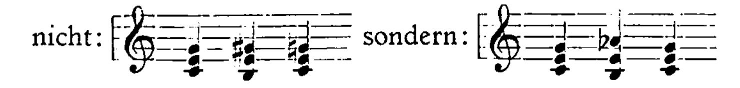
Über einige Grenzfälle von harmonischem und linearem Hören von Hermann Keller

Wenn Theorie und Praxis der Musik immer noch auf schlechtem Fuß miteinander leben (siehe Steinitzers berühmt gewordenes Wort vom Theorieunterricht: „was man brauchte, das hatte man nicht gelernt, und was man gelernt hatte, das konnte man nicht brauchen"), so trifft die Theorie wohl die größere Schuld. Wir Lehrer an den Konservatorien bemühen uns jahrelang im Theorie-Unterricht, den Schülern einzupauken, daß dies richtig, jenes falsch, dies erlaubt, jenes verboten sei, bis es schließlich beide Teile glauben! Bei all diesen kategorisch aufgestellten Regeln kümmert man sich nicht im geringsten um das tatsächliche Musikempfinden des Schülers, das — nach meinen praktischen Erfahrungen — fast nie so reagiert, wie die Regeln es verlangen. Was uns noch ganz fehlt, ist eine Sammlung von möglichst vielen, sorgfältig unter einander verglichenen Experimentalnachweisen über Einzeltatsachen des harmonischen, melodischen und rhythmisch-metrischen Musikempfindens, — ein Material, wie es in jeder andern Wissenschaft längst zur Verfügung steht und ausgewertet werden kann. In der Musiktheorie kämpft man immer noch auf dem Papier gegen papierne Theorien. Daher möchte ich im folgenden einige Grenzfälle beleuchten, als bescheidenen Materialbeitrag meinerseits.

Der Leser wird gebeten, sich ans Klavier zu setzen und langsam, piano und mit Pedal folgende Akkorde zu spielen:



sodann dasselbe ohne Fermaten, und dann ohne die Viertelpausen; schließlich entsteht dann:



D. h.: Von einer (natürlich fluktuierenden) Grenze ab setzt sich die lineare, horizontale Auffassung gegen die vertikale, harmonische durch. Von dieser Grundtatsache, daß sich die Kräfte der Melodie und die der Harmonie bekriegen und in der Praxis nur widerwillige Kompromisse miteinander abschließen (die in jedem Einzelfalle wieder anders aussehen), steht beiläufig auch in den Harmonielehrbüchern nichts. In unserem Fall ist der Konflikt der, daß unser inneres Ohr bei einem vieldeutigen Klang (und jeder Klang in unserem temperierten System ist vieldeutig) sich zunächst stets für die einfachste Auffassung entscheidet, also für e gis; statt der konsonierenden großen Terz die schneidend dissonierende verminderte Quart (e as) aufzufassen, wird es erst durch die Kräfte der Melodie gezwungen, in deren Sinn as chromatische Nebennote von g aus ist.

Also: nicht die eine Schreibart ist richtig, die andere falsch, sondern je nach der Auffassung entspricht die eine oder die andere dem tatsächlichen Empfinden. Der Übergang von der vertikalen zur horizontalen Auffassung scheint mir etwa bei ♩ = 100 zu liegen; er liegt früher beim legato als beim staccato, früher in der Orgel als beim Klavier, früher im *p* als im *ff*.

Die Ausweichung läßt sich leicht verschärfen:



(selbst h e as wird da manchmal geschrieben). Meist werden beide chromatische Ausweichungen übereinstimmend entweder harmonisch oder melodisch aufgefaßt. Reger bevorzugt in seiner B-A-C-H-Fantasie Op. 46 durchweg die harmonische Auffassung, Wolf im zweiten Satz der Penthesilea die melodische.

Grenzstreitigkeiten zwischen dem übermäßigen Sextakkord und dem Dominantseptakkord sind in der klassischen Literatur gar nicht selten. Die schönste Stelle steht bei Brahms, im 4. Satz der f moll-Klaviersonate, wo nach ein paar Takten überschwenglichen Fantasierens auf dem Nonakkord plötzlich im Notenbild aus fes e wird, und damit die freundliche ces dur-Vision verschwindet und die wehmütige b moll-Stimmung des Anfangs wieder herbefohlen wird, — ich wenigstens empfinde die Vorschrift e statt fes, ohne daß sich klanglich etwas verändert, immer wie einen Befehl. Freilich habe ich mich auch oft genug im Konzert überzeugt, daß kein Spieler imstande ist, diesen Befehl dem Publikum zu suggerieren, das vom Notenbild nichts weiß. (Beiläufig ein neuer Beweis dafür, daß das Wesen eines musikalischen Kunstwerks nicht in klanglicher Wiedergabe zu erschöpfen ist, sondern daß in der Notation ein nicht unwesentlicher Teil mitenthalten ist.)

Etwas anders liegt der Konflikt beim berühmten Anfangsakkord des Scherzos, von Bruckners Neunter Symphonie:



den manche Theoretiker als Septakkord der zweiten Stufe in gis moll erklärt, und daher Bruckners Schreibweise mit b statt ais als falsch bezeichnet haben! Die Auffassung S^6 in gis moll wäre in der Tat die einfachste; Bruckner spielt da auf die geistreichste und graziöseste Weise mit ihrer Möglichkeit, uns die Tonalität durch fernste Umschreibungen verhüllend, bis dann im *ff* die Bässe auf d dreinfahren und unser Akkord zwar harmonisch einfacher aufgefaßt werden muß, nämlich als $D^{9}_{7\sharp}$, aber mit bedeutender dissonanter Verschärfung gegenüber der mit der Trugauffassung des Anfangs. Wer dieses geniale Spiel einmal begriffen hat, der braucht keine Elfen oder anderes poetisches Gelichter zur Deutung zu bemühen, der weiß, daß es die Geister der Musik selbst sind, die dieses genialste Scherzo, das es in der Musik seit Beethoven gibt, aufführen!

Zum Schluß zurück auf den Boden der Alltagsmusik, zum

kadenzierenden Quartsextakkord.

Er ist das Schmerzenskind der Theoretiker; seine altbekannte Stufenbezeichnung /I^6_4 V/ I// wird in der Funktionsbezeichnung: $D^{6\,>\,5}_{4\,>\,3}$/T. So bei Riemann, Schreyer, Grabner und sonst. Ich bin sicher, daß die Bezeichnung nicht hätte eingeführt werden können, wenn die Theoretiker die Praxis, d. h. das lebendige musikalische Empfinden gefragt hätten. Denn die von ihnen mit Alleinrecht dekretierte Auffassung gibt alles Recht der linearen Richtung (c muß nach h, e nach d), und nimmt alles Recht dem Akkord in seiner Einzelexistenz. Aber es liegt genau derselbe Konflikt vor, wie in den eingangs gezeigten Beispielen: bei rascherer Bewegung, einer Melodik, die den Vorhaltscharakter unterstreicht, kann die Auffassung des tonischen Quartsextakkords als lediglich eines doppelten Vorhalts vor der Dominante sich durchsetzen, — meiner Erfahrung nach aber ist das nur eine kleine Minderzahl von Fällen; und schon in ganz einfachen, wie dem Schluß vom „Heidenröslein"



wo die Harmonik ruhig und sicher abzulaufen scheint: /S T/DT//, bringen die Theoretiker einen Zwiespalt herein: wenn der Baß nicht a, sondern c heißt, beziffern sie $SD^{6\,>}_{4\,>}$/DT//! Ob ich den Sextakkord (mit a im Baß) oder den Quartsextakkord (mit c im Baß) wähle, macht für die harmonische Auffassung fast keinen Unterschied aus; wohl empfindet jedes feinere Ohr den Vorhaltscharakter des Quartsextakkords, aber man hört nie zwei einzelne Vorhaltstöne, sondern den ganzen Akkord als Vorhaltsakkord. Und das muß die Funktionsbezeichnung zum Ausdruck bringen: ich habe daher in meinem Unterricht eingeführt, das Vorhaltszeichen über das Funktionszeichen zu setzen, und bezeichne obige Kadenz so: ST/DT//.

Noch stärker scheint mir diese Bezeichnung geboten in all den Fällen, in denen der Komponist einen oder mehrere Takte auf dem kadenzierenden Quartsextakkord verweilt, z. B. in der kleinen C dur-Sonate von Mozart:



Hier empfindet man so klar den ersten Takt als Tonika, den zweiten als Dominante, daß man nicht verstehen kann, wie die spekulative Theorie der Praxis so entgegen-

arbeiten konnte. Die Funktionsbezeichnung ist der Stufenbezeichnung hundertfach überlegen, — trotzdem hat sie der letzteren erst wenig Feld abgewinnen können und das ist nicht nur dem Gesetz der Beharrung und der Trägheit zuzuschreiben, sondern auch derartigen Unstimmigkeiten. Alle Musiker, denen daran gelegen ist, Theorie und Praxis mehr in Einklang zu bringen, sollten an ihrer Beseitigung mitarbeiten.

Deutsch-österreichische Künstlerbilder: Ferdinand Löwe

Ferdinand Löwe ist Flamme und Fackelträger in einem. Im Zauber seiner einziggearteten Persönlichkeit erglüht das Gold im Werke unsrer Meister zu lodernden Fanalen.

Die Intensität seiner Interpretationen zeigt eine Glut, Inbrunst und Gloriole, die sonst nur die Schaffensstunde kennt. Die Arbeit am Pulte ist ihm ein Neuentwerfen, Hochholen aus Urtiefen, Entwickeln aus Keimtrieben. In der Exposition von Beethoven- und Brucknersymphonien legt er sich die Themen als unbehauene Riesenblocke hin, die er im Laufe der Aufführung atemraubend hoch vor uns auftürmt, bis mit einem Male, auf seliger Höhe, das ewige Werk vollendet steht; nachgeschaffen, neugeschaffen. Und dem Hörer wird das unerhört bewegende seelische Erlebnis hörend mitzuschaffen. Das beglückt an Löwes Interpretationskunst. Sein Taktstock ist naiver Zauberstab, nichts weniger als Skalpell eines Analysenanatomen. Er selbst bezeichnet seine Art, so wenig er ein System anzugeben vermag, mit synthetisch, bauend, das Analytische verweist er in die Probenarbeit. Im Konzerte überwiegt das Gefühlsmäßige, das Verstandesgemäße wird in den Proben erledigt. Löwe geht im Werke auf, identifiziert sich dirigierend mit dem Komponisten; das Fremdenführergehaben, mit dem sich manche Dirigenten protzig *vor* das Werk stellen, ist ihm fremd. Er ignoriert den Hörer fast, und begrüßt den Moloch Publikum mit ironisch herabgezogener Lippe, ein Wissender.

Das ganze Getue, Hin und Her, Um und Auf des Konzertgetriebes scheint ihm unangenehme Beigabe. Vielleicht wäre ihm am liebsten zwischen sich und dem Saale einen trennenden Vorhang zu haben, denn er ist kein Schaustück, keine arrangierte Dirigentenauslage, vor allem kein Schauspieler. Er benützt das Podium, um zu übersehen, nicht um gesehen zu werden. Die ganz zweckmäßige, unparfümierte Art, mit der Löwe dirigiert, macht ihn zum Liebling der Musiker. Er ist nur Mittler, *Auch*mitwirkender, unterscheidet sich vom letzten seiner Musiker nur durch die Intensität seiner Leistung. Weil er nur dem Werke dient, nichts von den Dirigentenprimadonnen an sich trägt, liebt ihn sein Orchester.

Löwe ist ein Schaffender, dabei einer der sich das Schaffen selbst versagt hat. Ein Altruist. Ein Improvisator, der seine Improvisationen nicht aufschreibt. Mitteilen, andern geistig zu helfen ist ihm Lebenszweck, persönlicher Ehrgeiz ihm fremd. Auf seinem hochragenden Posten hätte er es als Komponist leicht gehabt, aber er haßt das Halbblut der Kapellmeistermache. — Dem Charakter dieses Mannes entsprechend ist sein Werdegang. Aufrecht, gerade, ohne sich an die Frackschöße Großer zu hängen, ging es aufwärts. Bruckners



Ferdinand Löwe

Werk hat er *uneigennützig* gefördert, der Meister hatte keine Ahnung, wie bedeutend ihm dieser Schüler werden sollte. Im Elternhaus erhielt er den ersten Musikunterricht, im Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde erlernte er das Handwerk bei Josef Dachs in Klavier, bei Franz Krenn einem soliden Akkordtischler, aber wahren Verehrer Bruckners die Theorie. Das große Erlebnis aber wurde ihm der Kontrapunktunterricht *Anton Bruckners*. Die originelle vierschrötige Gestalt dieses mächtigen Bauern mit dem Cäsarenkopfe und Cäsarenhirne, seine Art sich zu geben und zu unterrichten gab den befremdend seltsamen Rahmen für ein Schaffen von niederschmetternder Wucht, das auf den jungen Löwe Eindrücke niederwuchtete, die ihn nie mehr verließen. Bruckner verachtete jedes Dozieren im Unterricht, mit der alten Methode Schularbeiten zu korrigieren und vorzutragen hatte er ganz gebrochen. Er stand an

der Tafel und arbeitete mit seinen Gaudeamusern, wie er die Studenten nannte. Der Mann hatte also, so sehr seine Art zu unterrichten verlacht wurde, die modernste Unterrichtsmethode, das *Erarbeiten* des Stoffes durch die Schüler. Hauptsache war ihm das Vermitteln des Handwerklichen, der Satztechnik. Löwe sagt, daß Bruckners Unterrichtsart von horrendem Nutzen für den war, der sie zu nützen verstand.

Für Bruckner, dem jede Dirigentenfähigkeit fehlte, war das Erstehen eines Jüngers mit so ausgeprägtem Interpretationstalente wie Löwe es besaß, von höchster Bedeutung.

Am 19. Februar 1863 in Wien geboren, betrat Löwe 1877 das Konservatorium, schon 1892 sehen wir ihn in seinem Elemente, als Bruckner-Dirigent. Sein erstes Debüt war in der Musik- und Theaterausstellung. Ein Programm, das gleichzeitig das Programm seines Lebens wurde: Beethoven, Coriolan, Bruckners „Dritte", Wagners „Meistersingervorspiel". Der junge Dirigent machte Aufsehen, auch Bruckner war zufrieden mit seiner „Dritten", meinte aber in seiner kindlichen Art: „Aber beim Meistersingervorspiel waren's noch viel begeisterter," was Löwe mit Hinweis auf die Wagnerverehrung Bruckners lachend bestätigte.

Die nächste Folge dieses ersten Debüts war der Auftrag am 18. Dezember 1896 für die Leogesellschaft die erste Wiener Aufführung von Liszts „Christus" zu dirigieren, vorher war unter Rubinstein in einem Gesellschaftskonzerte bloß der erste Teil dieses Werkes gehört worden. Er bekam hier zum ersten Male ein hervorragendes Material in die Hand, die Singakademie, den Schubertbund, das Hofopernorchester — und bestand glänzend. Von nun an vollzog sich Löwes Aufstieg in rascher Folge. Das Münchner Kaimorchester und der für Münchens Musikleben hochbedeutende Hofrat Dr. Franz Kaim vertrauten Löwe die Leitung eines Beethoven-Zyklus an. Das Resultat dieser Gastspielreise war ein ständiges Engagement am Kaimorchester mit Weingartner als Dirigentenkollegen. 1897—1898 finden wir Löwe an der Wiener Hofoper. Dem ihn abstoßenden Bühnengetriebe wendet er aber bald den Rücken, wird Konzertdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde und des erst entstandenen „Wiener Konzertvereins", dem sich (1906—1912) eine gleichzeitige Tätigkeit in der Schwesterorganisation, dem Münchner Konzertverein anschließt. Reisen nach Italien, in die Schweiz, Südfrankreich, Rußland, Gastspiele in Deutschland (Mannheim, Nürnberg, Augsburg, Regensburg) tragen Löwes Namen in immer weitere Kreise. In Berlin leitete er mit den Berliner Philharmonikern die 3., 4. und 7. Symphonie Bruckners, wie überhaupt seine geniale Bruckner-Interpretation für die Auffassung der Bruckner-Symphonik richtunggebend wurde. Die unendlichen Verdienste Löwes für das Lebenswerk Bruckners sind allzubekannt, um hier besonders besprochen zu werden. Sein mannhaftes Eintreten in der Zeit, da noch der sinnlose lächerlich aufgebauschte Kampf zwischen „Brahminen" und „Brucknerianern" tobte, sichern ihm, dem Dirigenten, dem die „Nachwelt keine Kränze flicht", einen ehrenden Platz in der Musikgeschichte. Nicht minder seine ungeheure Kulturarbeit an der Spitze des Wiener Konzertvereines. Während die „Philharmonischen" in Wien vielfach das Gepräge gesellschaftlicher Veranstaltungen trugen, war Löwes Konzertverein zum täglichen Brot aller Musikhungrigen geworden. Die geniale Einseitigkeit des Weltwunders der Philharmoniker ergänzte in wunderbarer Weise das Konzertvereinsorchester. Was man dort vermißte, Reichhaltigkeit des Programmes, Förderung des Neuen (populäre Konzerte), wurde hier alles, getragen von einem feinen Gewissen für künstlerische Werte mit vollen Händen geboten. So ist es auch heute noch. Der vornehme abgeklärte, die Dinge aus einer Perspektive tiefster Kunsterfahrung betrachtende Hofrat Löwe, der Professor- und Hofratstitel war ihm aus dem Dornenposten eines Direktors der Akademie erblüht, ist auch heute noch der standfeste Pfeiler, das Rückgrat des Wiener Musiklebens. An dieser reinen Gestalt brandet exaltiertes Schwindelwesen der musikalischen Dadaismen ab. Er will aber dem modernen Musikgeschehen kein Hemmschuh sein, kein Hanslick sein, wo Gutes ist, greift er zu, doch fühlt er sich als einer, der die Tradition zu halten hat, meine ich. Ihm kann auch der von allen Dirigenten Deutschlands zitternd gefürchtete Furtwängler nichts anhaben, denn Löwe kann nicht aus der Mode kommen, weil er nie Salon- u. Modedirigent war. Er ist der Fackelträger durch eine dunkle Zeit, die Flamme eines von Bruckner entzündeten Lichtes, des Meisters letzter Paladin, der letzte Schwertträger einer eisernen Musikzeit, der jetzt die blecherne zu folgen scheint. Prof. *Josef Lorenz Wenzl (St. Pölten).*

URAUFFÜHRUNGEN

Julius Weismann: „Schwanenweiss"

Erstaufführung am Stadttheater Freiburg i. Br.

Die tiefinnere gefühlsmäßige Beseeltheit des Strindbergschen Märchenspiels „Schwanenweiß" mußte eine Musikerpersönlichkeit von der in sich versponnenen Natur Weismanns anziehen. Dieses fast überirdische Hohelied der Liebe, das Liebe und Haß in der Absolutheit der Märchenwelt gegenüberstellt, verlangt nach der Musik, die es in die Höhen der Romantik zu erheben vermag. Die Handlung, die die Unlogik eines Traumes besitzt, neigt zu einer durchaus untheatralischen Dramatik des Gefühls, für die der Komponist den Ton echt volkstümlicher Einfachheit und Schlichtheit gefunden hat. Das feingeäderte Kammerorchester ist zart und duftig instrumentiert, der Stil der Partitur von einer durchsichtigen Klarheit des Tonsatzgefüges, wie sie nur die überlegene Fülle einer durch keine Tradition gehemmten Diktion gewähren kann. Weismann liebt die ruhige musikalische Form, deren Quellen aus der Romantik und Neu-

klassik fließen; aber er strebt über die neuromantische Schule (Weismann ist Thuille-Schüler) hinaus. In reicher Formgestalt wechselnd erschöpft sich die Musik nach allen Wirkungsrichtungen: Lied, Melodram, Pantomime, Fuge usf. Charakteristisch ist, wie sich aus dem gewöhnlichen Sprechen die rhythmische Deklamation entwickelt, die allmählich in den vollen Gesang übergeht. Mit herber Feinfühligkeit spürt Weismann dem Stimmungsgehalt der Worte nach, die entweder deklamatorisch verwertet oder in engerem melodischem Sinne gestaltet sind. Als besonders gelungen sind anzusehen: der mit visionärer Kraft dargestellte Traum Schwanenweiß', das in Bläserakkorden hart konturierte Motiv des jungen Königs und die gewaltige Fuge des Schlußaktes, die die Lösung des Konfliktes in wahrhaft genialer Weise verdeutlicht. Das Ergebnis: 'Unabhängig von Wagner schuf Weismann eine neue dramatische Lyrik, die ohne die Geste theatralischer Leidenschaftlichkeit der Märchenoper neue Wege weist.

Die von Intendant *Pichler* geleitete Aufführung stellte eine Höhenleistung erschöpfender Wirkung und Geschlossenheit dar. Bis in die kleinsten Züge ausgearbeitet, dazu szenisch durch Verwendung transparenter Wände und geschickte Beleuchtung neue optische Perspektiven eröffnend, wurde die Aufführung zu einem Ereignis. *Paula Gehrig* in der Titelpartie besaß allen Liebreiz der Erscheinung und der Stimme. *C. Kun*, dem bei der Vorbereitung der Komponist zur Seite stand, dirigierte. Der Erfolg war in jeder Beziehung bedeutend. *Herzog.*

*

Otto Wartisch: „Cagliostro"

Phantastische Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen
Uraufführung am Landestheater in Gotha am 3. April 1924

Der Magnetiseur, Quacksalber, Geisterbeschwörer, Maurer, Swedenborgianer, Alchemist und Wunderarzt *Giuseppe Balsamo*, der sich unter dem Namen eines Grafen von Cagliostro eine Welt untertan machte, mag viele und schwere Schuld auf sich geladen haben. Und doch ist er ein Märtyrer geworden. Von der Gräfin La Motte als angeblich Mitschuldiger in den Monstreprozeß gegen den Kardinal Fürsten Rohan hineingezogen, der den Mißbrauch von Marie Antoinettens Namen bei der Erschwindelung eines äußerst kostbaren Halsbandes rächen sollte, wurde er (neun Monate lang) unschuldig in der Bastille gefangen gehalten. Von da ab sank sein Stern und er endete, wegen Maurerei von der Inquisition verurteilt, in dem fürchterlichen Gefängnis der Engelsburg in Rom. Obwohl von vielen Zeitgenossen als roh und ungebildet geschildert, ward er doch von wertvollen Männern wie Lavater geschätzt, ja zum Mitarbeiter gewonnen und sein Ruf als Arzt kann nicht nur auf Täuschung des Publikums gegründet gewesen sein. So ist es vielleicht unrecht, Cagliostro nur als Schwindler und Heuchler zu sehen. Und Otto Wartisch, der Dichterkomponist der neuen, in Gotha uraufgeführten Cagliostro-Oper, schildert ihn, bei mystischem Geschehen und maurerischem Einschlag als Verführten eines bösen Dämons, den er bezeichnend „Akiba" nennt. Cagliostro wird schuldig, denn — wie Wartisch seine Behandlung des Stoffes selbst erklärt: „Der Weltgeist gab ihm Genie und Liebe. Das eine kapitalisiert er, das andere tritt er mit Füßen, um des Weltmachtwahnes willen." Und da er gebrochen, naht ihm die Erlösung durch Lorenza, sein reines Weib. Doch sie stirbt vor ihm, getötet durch die Inkarnation seines Wahns, eine gespenstische Figur, den Bruder Zizimi.

Der hier kurz geschilderte Text leidet an einem Zuviel von mystischem und philosophischem Einschlag, zumindest für das durchschnittliche Theaterpublikum, nimmt aber wieder durch viele feine Züge für sich ein. So auch die Musik. Der junge Komponist, dessen Erstlingsoper „Cagliostro" ist, hat die Ökonomie des bühnenmäßigen Schaffens noch nicht gefunden. Weite Strecken des (zu lang geratenen) ersten Aufzuges ermangeln des Ruhepunktes für das Ohr. An sich gut erfundene, aber kurze Motive verdrängen einander und die Gewalt des Hauptstützpunktes seiner Tonsprache, des Orchesters, schmälert den Eindruck des Gesanges. Aber mitten drin horcht man hoch auf: Ein Sang von großer und echter Schönheit erhebt sich, die Vision einer jungen Venetianerin schildernd, die Cagliostros Medium werden soll. Oder: Ein gespenstisches Klarinettenthema rankt sich auf und wird ganz famos weitergeführt. Und wenn das Spuk- und Pomphafte des ersten Aufzuges verflogen ist und der Beginn des zweiten Cagliostro als Menschen mit all den seelischen Leiden echten Menschentums schildert, da bekommt die Musik Tiefe. Die Motivik veredelt sich, desgleichen der Klang. So scheidet man von dem Werke mit dem Eindruck, daß ein wirkliches Talent es schuf, ein Talent, das sich noch vergreift, das aber aufrichtige Förderung verdient.

Von den Eindrücken der Aufführung selbst war mir der angenehmste die prächtige Dirigentenleistung des Komponisten. Stephanie Rose, die hochmusikalische, wuchs im zweiten Aufzuge zu tief-weiblicher Empfindung, Otto Pickelmann, stimmlich nicht bedeutend, war in Maske und Spiel als Bruder Zizimi ganz vortrefflich. Die Titelpartie verkörperte der stimmbegabte Georg Engelhardt etwas starr und in den übrigen Rollen boten Max Zoller, Franz Groiß und Margarete Roeper befriedigende Leistungen. Die Spielleitung Robert Beckers schuf schöne Bühnenbilder, füllte aber die musikalischen (sehr häufigen) Zwischenspiele mimisch nicht genügend aus. Die Aufnahme der Oper war eine enthusiastische. *Robert Hernried* (Erfurt).

*

Alfons Rendano: „Consuelo"

Erstaufführung am Nürnberger Stadttheater

Dieses „lyrische Drama" erlebte in gewissem Sinne hier seine Uraufführung, insofern nämlich, als das bereits im Jahre 1902 über die Bretter gegangene und anscheinend nicht gerade günstig beurteilte Werk in seiner mittlerweile wesentlich umgearbeiteten Form zum erstenmal wieder am hiesigen Stadttheater erscheint. Nürnberg hat jedoch keinen Grund auf diese Errungenschaft besonders stolz zu sein, da weder das Textbuch noch die Musik irgend welche Spuren bedeutsamer Eingebungen oder prägnanter bühnensicherer Befähigung aufweisen.

Die von dem Textdichter *Francesco Cimmino* dem gleichnamigen Roman von George Sand entnommene Handlung spielt in der Einleitung in Venedig, in den übrigen Akten in Thüringen und Böhmen. Consuelo, die Tochter einer Zigeunerin, verläßt ihren Geliebten, den Tenoristen Anzoleto, um sich ganz der Kunst zu weihen. Auf dem Schlosse zu Rudolstadt lernt sie den seelisch und körperlich kranken Albert kennen, den sie kraft ihrer Liebe und der Macht ihres Gesanges von seinen Wahnideen befreit. Doch der dem Siechtum verfallene Körper ist nicht mehr zu retten, und der Tod des kranken Geliebten bildet den tragischen Abschluß des Dramas.

Der undramatische Stoff trieft von Sentimentalitäten und trivialen Rührszenen, und läßt absolut den großen Zug vermissen. Die Handlung verläuft eintönig und bringt weder Spannungen noch glaubwürdige tragische Konflikte.

An der Öde dieses Textbuches mußte auch die kühnste Phantasie des Komponisten erlahmen. Doch da auch die wenigen sich bietenden Gelegenheiten von diesem nicht ausgenutzt wurden, besteht der Zweifel, ob Rendano auch einem dramatischeren Stoff gegenüber die erforderliche Schwungkraft besitzen würde. Wenn auch der treffliche, sattelfeste Musiker aus der Art der orchestralen

Farbenmischung immer wieder hervorlugt, so fehlt seiner Musik doch die unmittelbare zündende Glut und Wärme. Man wartet vergeblich auf Steigerungen und Höhepunkte, und kaum mag man daran glauben, daß diese Musik von einem Italiener geschrieben ist. Welch gewaltiger Abstand zwischen einem Puccini und Rendano!

Die Oper, die von dem musikalischen und Spielleiter zurechtgestutzt war, schien sorgfältig einstudiert worden zu sein. *Matthäus Pitteroff* bewährte sich als Dirigent und Dr. *Grüder* erwies sich als geschmackvoller Spielleiter, soweit man sich mit der nun auch hier unvermeidlichen Stilisierung abfinden konnte. Die Hauptrollen waren durch *Marg. Ziegler* (Consuelo), *Rob. Butz* (Angoleto), *Karl Ramann* (Albert) vertreten, die sich durch vortreffliche gesangliche und darstellerische Leistungen bemühten, die Schwächen des Werkes zu verdecken. *Erich Rhode.*

* * *

Mozarts „Don Juan" in der Dresdner Staatsoper

Nun haben wir sie wieder, die langentbehrte „Oper aller Opern". Für die Neueinstudierung am 17. April war *Hermann Levis* für die Münchner Mozart-Festspiele im Residenztheater 1896 geschaffene Bearbeitung gewählt worden, die auf der damals neuen Lautenschlägerschen Drehbühne beruhte und die Mozarts „Don Giovanni" in der nach Möglichkeit bereinigten Prager Urfassung von 1787 wieder erstehen lassen wollte. Für *Dresden* konnte man natürlich auf die stärkere Besetzung der Streicher im Orchester ebensowenig verzichten, wie auf die neuzeitlichen Errungenschaften der Bühnentechnik. Ein Graphiker vom Range Prof. *Max Slevogts*, des Mozart-Kenners (Zauberflötenbilder, d'Andrades Don Juan-Bild) schuf die Entwürfe für Szene und Gewand. Viel Schönes hat der Meister uns da geschenkt, besonders mit dem zweiten (landschaftlichen) Bilde, dem raumkünstlerisch gestalteten Treppenballsaal (drei Kapellen auf den Estraden) und der prachtvollen Schlußszene. Weit weniger gelungen ist der nüchterne Kirchhof, der zu kurz und zu „nah" wirkt, ganz abgesehen von der protzigen Plastik der überlebensgroßen Statue des Komturs zu Pferde im Vordergrunde links, die keine Spur von umgebendem Grün oder von sonstigem pietätvollen Naturschmuck zeigt. Die Gewänder ergänzen zumeist durch reizvolle Farbtöne und -mischungen das dekorative Bild allenthalben. Bisweilen siegte die historische Treue über das Geschmackvolle und Kleidsame (Trauerkostüme der Donna Anna). Generalmusikdirektor *Busch* und Spielleiter *Mora* haben im Rahmen dieser Slevogtschen Szenerie eine sehens- und hörenswerte Aufführung in wochenlangen Proben mit großem Fleiße vorbereitet und in der Besetzung der Rollen eine glückliche Hand bewiesen. *Alle* dienten dem Gedanken *Levis*, die ursprüngliche Form des „Dramma giocoso" wieder aufleben zu lassen. Gleichwohl hielt sich *Mora* bei der bildhaften Ausdeutung mit Recht an die Hauptsache, an Mozarts „klangwunderherrliche" und aufs schärfste zeichnende *Musik* des von Schiller richtig prophezeiten einzigartigen und einzig bleibenden Schicksalsdramas. Wir sind mit *dieser* Dresdner Aufführung in der Wiedergabe der „Oper aller Opern" ein gutes Stück weitergekommen und auf dem besten Wege, eine für unsere Zeit und ihre szenischen Ansprüche vorbildliche Aufmachung und Darstellung zu bieten, wie sie dem Aufwand an künstlerischer Arbeit und an geldlichen Mitteln entspricht. Hierfür aber ist noch mancherlei notwendig. Zur Klärung des Stilstreites „Opera seria" und „Opera buffa" muß in den heiteren Szenen dies und jenes retuschiert werden, damit das klassische Meisterwerk mit seinem von Mozart voll erfaßten und in eigener Leidenszeit hart durchfühlten hohen Menschheits-Problem nirgends in die Niederungen der schematischen und für die heutige Generation doppelt gefährlichen Publikumsspekulation des schwachen und sich in episodenhafte Einzelheiten verzettelnden Textmachers da Ponte herabgedrückt werde. Aus diesem Grunde muß die Schlußszene des „Kaffeemühlen"-Sextetts, die textlich konventionell ist und auch musikalisch das voraufgegangene tragische Ende des Titelhelden abschwächt, *fallen*. Hierin hatten die Bühnenmänner von ehedem schon den richtigen Blick. Des weiteren kann man die beiden langatmigen, *nachkomponierten* Arien des Octavio und der Elvira leichter Hand entbehren, um so mehr als für die Elvira-Arie ein besonderer und nicht einmal wirksamer Innenraum geschaffen wurde. Damit wird auch ein äußerlicher Vorteil erzielt: die *Abkürzung der Spieldauer*, die bei der Neueinstudierung nahezu vier Stunden währte. Wenn ferner dies und jene Zeitmaß zugunsten Mozartscher Flüssigkeit und Grazie beschwingter genommen wird, dann dürfte die Aufführung einen normalen Opernabend kaum überschreiten. Und noch eins! *Levi* wußte, weshalb er, der Pädagoge und reinlichste Stilkünstler unter den vielen Bearbeitern, auf den italienischen Urtitel „Don Giovanni" zurückgriff. Man kann das eine tun, d. h. seine Einrichtung annehmen und braucht das andere nicht zu lassen, nämlich den in Deutschland, wie im spanischen Original auch literarhistorisch beglaubigten Titel *„Don Juan"* (spr. *weich*: „Don Chuan!") *beizubehalten*. Ein Wunsch, den auch andere erheben. — Unter den *Sängern* ragten *Burg* (in d'Andrade-Maske) und *Ermold* als sein getreuer Famulus Leporello hervor. Dort der selbstherrliche, *zwingende* Genußmensch, hier das ins Komische gewendete Gegenstück, mit der meisterhaft gebotenen Registerarie, der Stimmverstellung u. a. m. Dann der echte Mozart-Sänger *Hirzel*, der nachdrücklich bewies, daß der Octavio kein „verlorener Posten" ist. Prächtig bei Stimme waren auch Frau *Viereck* als Donna Anna (hochdramatisch) und *Elisa Stünzner* als Elvira (feingeschwungene Kantilenen). Die Elvira zählt zu den schwierigsten Partien der gesamten Opernliteratur. Nach der Aussage Max Staegemanns, der selbst vor langer Zeit ein vielgefeierter „Don Juan" war, soll die heute noch unter uns wirkende Gesangsmeisterin *Aglaja Orgeni* als Elvira, besonders als Rächerin ihrer Ehre den bedeutenden Ansprüchen Mozarts an Stimme und Temperament *restlos* entsprochen haben. Dies nebenbei. *Bader* als überragender Kontur und das Buffopaar *Grete Nikisch* (Zerline) und *Büssel* (Masetto) schlossen den Ring des vortrefflichen Künstlerensembles. Nach jedem Akte wurden alle Beteiligten, in erster Linie *Burg*, stürmisch gerufen. Auch *Slevogts* Name scholl wiederholt durch den Raum, allein der Meister blieb hinter der Szene, *seiner* Szene. Hoffentlich folgt nun bald ein *Mozart-Zyklus*. An Mozart muß unsere deutsche Opernmusik genesen, aus seinen starken Wurzeln neue Triebe ziehen. — Ein „Mozart-Zyklus" soll dann der intensiveren Pflege Webers, Marschners und Lortzings die Wege ebnen, wie wir auch hoffen dürfen, daß *Dresden* bei der aufwärts blühenden *Händel-Renaissance* nicht mehr allzulange auf den zu Beginn der Spielzeit versprochenen *„Artaxerxes"* zu warten braucht. Prof. *Heinr. Platzbecker.*

* * *

Musikalische Uraufführungen in Bochum

Der städtische Kapellmeister *Schulz-Dornburg* ist von jeher ein eifriger Pionier für zeitgenössisches musikalisches Schaffen gewesen. Mochten ihn auf diesem Wege auch wiederholt Hindernisse zur Seite drängen wollen, er wußte ihnen energisch zu begegnen, da sein vorwärts gerichteter Sinn keinen Stillstand leiden konnte, noch wollte. So wagte er am Karfreitag, entgegen der Gepflogenheit, eine der klassischen Passionen aufzuführen, die Uraufführung ernster Kompositionen von *Karl Horwitz, Eduard Erdmann, Ernst Bloch* und *Heinr. Kaminski*. Man gewann aus der Wiedergabe die Überzeugung, daß auch die heutige musikalische

Schaffensart geistreicher Köpfe, wenngleich sie auf andern, ungewohnten harmonischen Pfaden wandelt, der Seele nicht minder reichen Gewinn zu geben vermag. Zunächst lag in Karl Horwitzens Vorspiel und drei Gesängen „Vom Tode“ ein bedeutsames Plus an Eigenwert. Der Inhalt der Tonsprache sympathisiert mit fahlen Stimmungen und drängt zum Gefühl des Sehnens nach ewiger Ruhe. Die zumeist sparsame Farbenwahl unterstützt die Klarheit der Zeichnung und weist der solistisch tätigen Baritonstimme bei rhythmisch freiem Vortrag und organischer Angliederung der Deklamationsakzente an die Textkurve ein dankbares Aufgabenfeld zu. Wilhelm Guttmann (Berlin) wurde dem Sinngehalt der Weise in höchstem Maße gerecht. Zu gleich starker Gefühlsspannung forderte Ernst Blochs 22. Psalm heraus. Sein archaistischer Ausdrucksstil, der auf den hebräischen Gesangstyp zurückgeht, erstand unter dem Einfluß der eigenartigen Instrumentation und Guttmanns idealer Tonmeißelung weihevoll. Mit Eduard Erdmanns II. Symphonie wurde das Gebiet des linearen Kontrapunkts beschritten. Dem aufgeführten Tongebäude konnte man die Achtung vor der technischen Sicherheit und klugen Entwicklung seiner thematischen Grundlinien nicht versagen. Sonderlich interessant deuchte mir die Anlage der Fuge und die Frische des Scherzos. Das Werk lehnt durch einen stark männlichen Zug das Sentimentale ab und wirkt deshalb in seinem tragischen Unterton um so überzeugender. Die Wiedergabe der schweren Komposition durch Schulz-Dornburg und sein hervorragend diszipliniertes Orchester trug große Linie. Mit Heinrich Kaminskis Introitus und Hymnus für drei Solostimmen, gemischter Chor und Orchester schloß die Reihe der Uraufführungen ekstatisch ab. Die wertvolle Gabe, welche ein Loblied der Liebe singt, bindet den Reiz von Solo-, Terzett- und Chorklang in sich steigernder Wechselwirkung, bezwingt durch geschmeidigen Harmonieangleich und mündet bei üppiger melodischer Verflechtung mit dem Liebehymnus, ähnlich dem Schluß in Braunfelsens „Te Deum“, im Transzendenten. Der Eindruck war erhebend, zumal der Fernchor des städtischen Musikvereins aus der Höhe des Theaters sang (Leitung Konzertmeister Treichler), während die Solostimmen (Maria Heinemann, Annie Kindling und W. Guttmann) und das Orchester, von Schulz-Dornburgs seelischen Schwingungen beeinflußt, auf dem Podium der Bühne musizierten. Das Instrumentaltrio der Herren Curt Hofmann, Fritz Geistfeld und Franz Faßbender beherrschte seine Begleitpartie zuverlässig und geschmackssicher. Reicher Beifall lohnte die Komponisten und die Nachschaffenden zu vollem Recht.

Max Voigt.

MUSIKBRIEFE

Bonn. *(Oper.)* Über unser Opernleben ist nicht viel zu berichten. Besitzen wir doch nicht mal eine eigene Operntruppe, sind vielmehr auf die Gastspiele auswärtiger Ensembles angewiesen, die in unserem alten Stadttheater allwöchentlich gastieren. Ein schon vor dem Kriege geplanter moderner Theaterneubau konnte durch den Kriegsausbruch nicht zur Ausführung kommen. So waren wir schon infolge der kleinen und unmodernen Bühneneinrichtung auf die Aufführung nur kleinerer Opern bisher angewiesen. Nun scheint doch auch über diese Mängel die moderne auf Einfachheit gerichtete Bühnenkunst hinweghelfen zu können, da die kürzliche Aufführung des „Rheingoldes“ bewies, wie mittels der Stilbühne auch auf einer kleinen Bühne die Inszenierung eines Musikdramas möglich ist. Der einheimische Bühnenbildner Walter von Wecus hatte einen gewaltigen Goldreif über die Bühne gespannt, der symbolisch die ständige Umrahmung der drei Bühnenbilder gab. Ihre auf das Nötigste beschränkten Dekorationen konnten hinter dem „Ring“ jedesmal neu aufgebaut werden, so daß ohne Verwandlungen ein pausenloser Ablauf der Handlung ermöglicht wurde. Die Darsteller wurden im letzten Winter von der Koblenzer Operntruppe gestellt, worunter Karl Wallenda sich als Spielleiter auszeichnete und auch im allgemeinen die Bühnenbilder entwarf. Von den Sängern ragten Karl Fischer als Tenor hervor und besonders der jugendliche Hans Schroeck als Bariton und der Bassist Wilhelm Krasser. Frau Schroeder-Hallensleben weist als Hochdramatische sowohl darstellerisch wie stimmlich vorzügliche Leistungen auf. Das Bonner städtische Orchester versieht den instrumentalen Dienst mit Sorgfalt und Genauigkeit. Musikdirektor Heinrich Sauer aus Bonn ist als Theaterkapellmeister stets am Platze und bringt mit Schwung und Umsicht wertvolle Aufführungen zustande. So sind bei uns schon mehrere Wagneropern in Szene gegangen, sowie Beethovens Fidelio, Humperdincks Hänsel und Gretel, Nikolais Lustige Weiber und die Toten Augen von d'Albert. Von russischen Werken kamen sodann Tschaikowskys Eugen Onegin zur Aufführung und von französischen Opern die unverwüstlichen Werke von Thomas und Gounod, sowie Meyerbeers Hugenotten. Neben Rossinis Barbier und Verdis Rigoletto und Aida kamen die Jungitaliener besonders zu Wort. Es wäre zu wünschen, wenn die hiesige Operntätigkeit künftig noch gesteigert würde. *K. G.*

*

Braunschweig. Ein Besuch in der alten Welfenstadt Heinrichs des Löwen verdient der Personen und Sache wegen die Beachtung weiterer Fachkreise. Ein großer Personenkreis der Berliner staatlich akademischen Hochschule für Musik kam hierher, um die Pianofortefabrik Grotrian-Steinweg und deren neueste Errungenschaften kennen zu lernen. Unter sachkundiger Führung wurde das Sägewerk, die Zweigfabriken und schließlich die Hauptfabrik besichtigt. Es war ein Genuß, zu beobachten, wie hier eins ins andere greift, eins durchs andere wächst und reift. Großes Interesse boten die gewaltigen Säle für die Tischlerei, besonders die Untersuchung und Auswahl der Hölzer nach wissenschaftlichen Grundsätzen für homogene Resonanzböden. Die größte Neugierde und Anziehungskraft erregte das geheimnisvolle Vierteltonklavier. Dasselbe besteht aus zwei durch einen Vorbau verbundenen Konzertflügeln, deren einer auf Kammerton, der andere einen Viertelton höher gestimmt ist. Ein mechanisches Hebelwerk im Innern ordnet die Töne nach Vierteltönen ein, die Klaviatur ist dementsprechend um eine Reihe rotbrauner Tasten vermehrt. Die weißen Untertasten sind etwas auseinandergerückt, doch kann der Spieler eine Oktave bequem greifen, die Spieltechnik wird jedoch schwieriger als bisher. Jeder Viertelton ist deutlich wahrnehmbar. Über die praktische Verwendung gingen die Ansichten weit auseinander, die älteren Beurteiler äußerten sachliche Bedenken, die jüngeren waren Feuer und Flamme, konnten sich von dem Wunderwerk gar nicht trennen. Einstimmiges, begeistertes Lob ernteten die homogenen Flügel, besonders auch solche mit „kavierten“ Obertasten, die ein Abgleiten der Finger verhüten. Das neue Volksklavier, dessen Preis sich auf ein Drittel desjenigen eines gewöhnlichen Pianinos stellt, soll noch weiter verbessert werden, bevor es an die Öffentlichkeit tritt. Das allgemeine Urteil der maßgebendsten Richter ging dahin, daß sich hier dem Klavierbau, also auch der Musik ganz neue Wege und Aussichten erschließen. Die Güte der Instrumente wurde nachmittags und abends nach zwei Seiten hin erprobt. Max v. Pauer spielte Beethovens Sonate (e moll), kleinere Stücke von Schubert und schloß mit der großen Fantasie (C dur) von Schumann, Paul Schramm stellte ihm abends eigene Werke und solche von Debussy entgegen; jener erzielte höchsten Wohllaut, dieser entwickelte außergewöhnliche Kraft: beide ernteten stürmischen Beifall. Lehrreich war ferner ein Vortrag von Dr. Kurt Grotrian über die Entwicklung des Klavierbaues, der durch eine reiche Ausstellung der verschiedensten Instrumente vom Spinett und Klavichord bis zum homogenen Konzertflügel unterstützt

wurde. Das von Steinweg 1835 gebaute erste Tafelklavier stand neben dem Flügel, den Clara Schumann stets benutzte. Der nächste Tag sah die Gäste in der Gartenstadt Wolfenbüttel, deren literarische und musikalische Schätze im Zentralarchiv und in der Bibliothek, der Arbeitsstätte Lessings, Staunen erregten. Ein Ulfilas-Fragment, Handschriften, Urkunden von Karl dem Großen an, Meßbücher in Neumen und Hufnägelnoten birgt selbst die Berliner Bibliothek nicht in solcher Fülle. *E. St.*

*

Halle a. S. Das Stadttheater trat nach zehnjähriger Unterbrechung mit einer würdigen Neueinstudierung des „Parsifal" hervor. Die völlig neuen Kostüme und Dekorationen gefielen allgemein bis auf Klingsors Zaubergarten, welchem leider das Berauschende der Farbenpracht fehlte. In Kapellmeister Oskar Braun erstand dem Werke ein musikalischer Führer von sicherem Stilgefühl und abgeklärtem Empfinden, in August Roesler ein Regisseur von gereiftem Verständnis. Für die Chöre hatten sich geschätzte Kräfte aus Hallischen Chorvereinen zur Verfügung gestellt, die höchste Höhe sang ganz wundervoll der Stadtsingchor. Berühmte Gäste wie Frieda Leider-Berlin (Kundry), Otto Helgers-Berlin (Gurnemanz) und Fritz Stenitzer-Perron vom Stadttheater Hamburg (Parsifal) verliehen der Aufführung ganz besonderen Glanz. Auch die Kräfte der hiesigen Oper bestanden mit Ehren. — *Ein Kompositionsabend von Prof. Alfred Rahlwes,* dem Universitätsmusikdirektor in Halle a. S., fand im Rahmen einer von der Universität veranstalteten Heimatwoche lebhaften Anklang. Auf dem Programm standen der wirkungsvolle Männerchor „Meereszauber" (mit Bläserbegleitung), einige in kleiner Form gehaltene Klavierstücke von reizvoll frischer Melodik und Rhythmik, sowie schließlich eine ganze Reihe von Klavierliedern. Hier in den Liedern spricht sich das Talent von Rahlwes äußerst glücklich aus, und ganz besonders sind ihm feinkomische Wirkungen gelungen. Er dürfte zweifellos das Zeug zu einer komischen Oper oder einer besseren Operette haben. Der Lehrergesangverein, die Pianistin Ilse Jentzsch, eine begabte Pembaur-Schülerin, und namentlich Rose Walter-Berlin mit ihrem quellend frischen, silbergetönten Sopran waren dem Komponisten treue Helfer. *Kl.*

*

Heidelberg. *(Uraufführung.)* Anfang März veranstaltete der evangelische Kirchenchor der Altstadt ein Konzert mit „Zeitgenössischer geistlicher Musik", das um so bemerkenswerter ist, als heute die moderne Kirchenmusik — wenigstens die seit Regers Tode geschriebene — wenig gepflegt wird. Wohl hört man hier und da ein Orgel- oder Gesangstück eines modernen Tonsetzers unter anderen älteren eingeschoben; aber solche vereinzelte Erscheinungen lassen kein Urteil über das Schaffen der zeitgenössischen Kirchenmusiker zu. Hier war eine Zusammenstellung von Komponisten, die auf herkömmlichen Bahnen wandeln, bis zu solchen gegeben, die neue Wege einschlagen. Das Programm enthielt zum größten Teil Uraufführungen. Ein Präludium und Fuge für Orgel von dem in hoffnungsvollem Alter im Kriege gefallenen Eisenacher Siegfried Kuhn leitete das Konzert ein. Im Präludium wandelt der Komponist auf den Bahnen Max Regers. Auf dem Thema B—a—c—h aufgebaut stürmt es wild leidenschaftlich daher. Die Fuge enttäuscht etwas. Einige gute Einfälle weiß der Künstler nicht entsprechend auszunützen. Auch technisch erscheint er darin nicht so reif, wie das Präludium es erwarten läßt. Eine Kantate über das Kirchenlied „Dir, dir, Jehova will ich singen" für Bariton, zwei konzertierende Violinen und Orgel von dem Wiesbadener Hans Fleischer — die übrigens schon an anderen Orten gehört worden ist — steht auf dem Boden der Bachschen Cantus firmus-Kunst. Die Solostimme, von der Orgel unterstützt, wird von den obligaten konzertierenden Violinen umspielt. Eine Choralfantasie über „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" (Mainz, bei Schott) von dem Mannheimer Organisten Arno Landmann verrät den Meister der Orgel und des kontrapunktischen Stiles. Seine enorme Orgeltechnik veranlaßt den Komponisten wohl manchmal zu Spielereien. Alle Farben der Orgel streicht er auf die Palette; den Fluß des klangschön und geschickt gearbeiteten Werkes stören einige durch das Hervortreten des Spieltechnischen bewirkte Leeren. Rudolf Dinkel, ein durch seine „Fuga groteska" für Streichquartett von dem Kammermusikfest in Donaueschingen her bekannter junger Heidelberger Komponist hatte ein Präludium für Orgel beigetragen. Das mit großem Schwung und edlem Pathos durchgeführte Werk arbeitet mit Klangzusammenstellungen, die für Orgelkomposition Neuland bedeuten. Dieses Präludium ist über einem langgezogenen Baßthema aufgebaut. Die barocke Art, sowohl dieses Themas, wie der ganzen Komposition erschweren dem Hörer manchmal das Folgen. Den Höhepunkt des Konzertes bedeutet ein „Zwiegespräch" für Sopransolo, Bratsche und Orgel von Hermann Grabner. Der Text ist von Ernst Stadler, ein pantheistisches Bild, mit viel Innigkeit gezeichnet; die musikalische Faktur ist linear; die einzelnen Stimmen mit vornehmer Einfachheit behandelt. Grabner ist Meister der modernen Ausdruckskunst. Bei aller Neuheit der Klänge wirkt er nie gesucht und gekünstelt. Schöne Wirkungen versteht er durch Kombination der schwebenden Orgelstimmen mit den tiefen Tönen der Bratsche zu erzielen. Auch das Weiterführen der Singstimme durch die Bratsche ist sehr wirkungsvoll. Diese Komposition zeigt wieder, wie weit sich Grabners Weg von seinem Ausgangspunkt Reger entfernt hat. Unter den Mitwirkenden sei besonders Dr. Poppen erwähnt, der die Orgelstimme mit Meisterschaft spielte. Seinem Einsetzen für diese gute Sache war es zu verdanken, daß wir einen tiefen Blick in das Schaffen unserer zeitgenössischen Kirchenkomponisten tun durften. Dr. *L.*

*

Meiningen. Den Abschluß und zugleich den Höhepunkt der Spielzeit bildete das zweitägige *Brahms-Fest* am 13. und 14. April. War es schon an und für sich ein glücklicher Gedanke, dem Meister in seiner Heim- und Pflegestätte ein Fest zu bereiten, so gewann diese Veranstaltung noch mehr an Zugkraft dadurch, daß zur Mitwirkung das Gürzenich-Quartett aus Köln mit Prof. Bram Eldering an der Spitze, dem lieben Menschen und überragenden Künstler gewonnen war, dem sofort aller Herzen in flammender Begeisterung entgegenschlugen. Aus der stürmischen Begrüßung war zu erkennen, daß Bram Eldering hier unvergessen ist und als gern gesehener Gast immer wieder bei uns sich einfinden darf. Die Erwartungen, die sich an sein und des von ihm geführten Quartetts Erscheinen knüpften, wurden nicht nur vollauf bestätigt, sondern auch teilweise weit übertroffen. In dem Kammermusikkonzert hörten wir das c moll-Quartett, das Klarinetten-Quintett und das B dur-Quartett (mit den Variationen). Was wir da zu hören bekamen, war wohl nicht mehr zu überbieten an Abgeklärtheit, Wohlklang, Plastik der Gedanken und exaktem Musizieren. Dem Führer des Quartetts schmiegten sich die übrigen Künstler (Prof. Körner, Zitzmann und Hesse) aufs beste an. Es war interessant, wie die abgeklärte Ruhe der beiden Geiger das noch etwas jugendliche Ungestüm der Bratsche und des Violoncello im Zaume hielten. Im Quintett fügte sich die Klarinette (Kammervirtuos H. Wiebel) mit ihrem warmen, satten Klange dem Wohlklange ein, den Reiz desselben nur noch erhöhend. Das erste Orchesterkonzert wurde mit einem Jugendwerk des Meisters, der einfach und anspruchslos dahinfließenden Bratschenserenade, in der der Meister auf die Violinen verzichtet und die sich so klar in ihrem Aufbau dem lauschenden Ohr gab, eröffnet und mit der von Licht und Heiterkeit durchfluteten II. Symphonie geschlossen. Das auf etwa 60 Mann verstärkte Orchester klang wundervoll. Inmitten dieser beiden Eckpfeiler des Konzerts

stand Bram Elderings Meisterleistung mit der Wiedergabe des Violinkonzerts. Wir dürfen unser Urteil wohl kurz in die Worte zusammenfassen, daß Elderings Kunst noch auf derselben Höhe steht wie zu Fritz Steinbachs Zeit, als der Künstler noch Konzertmeister der Hofkapelle war. Bei ihm paart sich unfehlbare Sicherheit mit seelischer Tiefe auf das glücklichste. Unvergeßlich wird mir sein Spiel bleiben, besonders in dem 2. Satze, das die Zuhörer der Erde entrückte. Die Aufführung der Haydn-Variationen im zweiten Orchesterkonzerte war in bezug auf Geschlossenheit und klare Herausarbeitung des Themas eine Meisterleistung des Kapellmeisters Peter Schmitz. Die „Nänie" war zwar nur das einzige Chorwerk, das während des Brahms-Festes zur Aufführung kam, aber die Aufführung ließ dafür keinen Wunsch mehr offen. Der Chor, wieder wie früher war der Singverein durch auswärtige Chorvereinigungen verstärkt, war von großer, schöner und abgerundeter Tonfülle. An keiner Stelle war nur irgend eine Trübung oder Schwankung zu bemerken. Die Aufführung dieser wundersamen Totenklage löste denn auch in der Zuhörerschaft tiefste Ergriffenheit aus. Um die Einstudierung des Werks im Singverein Meiningen hatte sich Organist A. König verdient gemacht, Musikdirektor A. Geuther für den Chorverein Hildburghausen. Mit der in ihrem Grundzuge so herben IV. Symphonie schloß das Konzert und damit das Brahms-Fest recht bedeutungsvoll. Was Peter Schmitz mit der Ausdeutung dieses Werkes, besonders gegen Schluß des 1. Satzes und in der Zusammenfassung der kleinen Variationen des 4. Satzes zu einem einheitlichen Ganzen und der Herausarbeitung einer mächtigen Steigerung zum Schluß hin leistete, läßt über die Meisterschaft seiner Stabführung keine Zweifel mehr aufkommen. Schmitz ist ein geborener Dirigent, und es will uns scheinen, daß ihm Brahms ganz besonders gut liegt. Daß er auch anderen musikalischen Erscheinungen vollkommen gerecht wird, haben wir oben schon angedeutet und des öfteren hier ausgesprochen. Und einen Kapellmeister wie ihn mit ausgesprochener umfassender Begabung können wir hier nur gebrauchen — Meiningen ist zu klein, um sich für alle Zweige der musikalischen Betätigung Spezialisten leisten zu können. Möge er uns daher noch recht lange erhalten bleiben! Für die Bedeutung des Festes und den künstlerischen Erfolg desselben soll nicht unerwähnt bleiben, weil von Belang, daß vor Beginn der IV. Symphonie zur Freude des vollbesetzten Hauses, die sich in stürmischem Beifall äußerte, der Ehrenkonzertmeister der Landeskapelle (ehem. Hofkapelle) Prof. Bram Eldering am altgewohnten Platze erschien und damit dem Orchester und seinem trefflichen Führer eine hohe Ehre erwies. *L.*

*

Graz. Drei Faktoren bestimmen die künstlerische Physiognomie des Musiklebens einer Stadt: die heimischen Institutionen mit ihren hervortretenden Kräften, die Durchreisenden aus dem Kunstweltverkehr und das geistige Bindeglied, der Erlebniswille einer aufnehmenden Gemeinschaft (Publikum, Gemeinde). An der Spitze der hiesigen Institutionen steht das Orchester der „Grazer Philharmoniker", das in aufopfernder Tätigkeit alljährliche Krisen immer wieder geduldig überwindet. Das laufende Jahr hatte vor allem die Oper als negativen und finanziell passiven Punkt des Theaters. Ein in letzter Stunde von der neuen Direktion zusammengewürfeltes Ensemble konnte sich absolut nicht die Sympathien des Publikums erwerben, so daß ein leeres Haus das Schicksal der meisten Opernaufführungen war, unter dem besonders die Neuheiten der Opernliteratur zu leiden hatten. Die Nachtigall der Braunfelsischen „Vögel" schluchzte umsonst und „Meister Grobian" von Arnold Winternitz polterte gar zu harmlos. Auch die Stilgröße Händels in „Otto und Theophano" konnte nicht die Sensation ersetzen, auf die man hier leider zu sehr wartet. Ob es der geplante „Ferne Klang" von Schreker tun wird? Der dramatische Rettungsschrei des laufenden Repertoires war immer wieder die „Toska". Für Mozart fehlte mancherlei Voraussetzung, so daß „Figaros Hochzeit" und die „Entführung" ohne bemerkenswertes Echo blieb. Unter den Inszenierungen, die den Rhythmus des modernen Regiegeistes hatten, sei die Neugestaltung des „Ring der Nibelungen" und des „Holländer" durch Oberregisseur Eugen Mehler genannt, dessen Großtat der Glucksche „Orpheus" eine wahrhaft ideal und großzügig geschaute Nachschöpfung zeigte. Eine bedeutende Theaterleistung. In Händels Oper hatte sich Regisseur Neubauer stilvoll eingefühlt. Die musikalische Oberleitung lag bei Heinz Berthold, der auch die Symphoniekonzerte dirigierte, die der steirische „Konzert- und Theaterverein" mit dem obengenannten Orchester veranstaltete. Aus dem Programm: Beethoven VII., Bruckner VI., Händel: Concerto grosso, Mahler V. in 2 Aufführungen (!). Reger: Beethoven-Variationen, Schumann: Symphonie B dur. Strauß: Suite „Bürger als Edelmann". Gäste am Dirigentenpult waren Dr. Karl Böhm vom Münchner Nationaltheater in München (Beethoven: Fidelio, II. Symphonie, Brahms I c moll) und Prof. Clemens Krauß (für Frankfurt verpflichtet), der magische Anziehungspunkt überfüllter Konzerte. Ein Dirigent der Modernen. Schreker: Kammersymphonie, Skrjabin: Poem d'Extase, klangschwelgerische philosophisch musikalische Verzückung; Reger: Ballettsuite Op. 130, aus der der romantische Musikant Reger lächelt. Daneben standen die Konzerte des „Mitglieder-Orchester" des steiermärkischen Musikvereins unter Dr. Roderich v. Mojsisovics dem verdienstvollen künstlerischen und pädagogischen Leiter des Konservatoriums, einer Pflege- und Erziehungsstätte deutscher Kunst. Ein besonderer Abend der „Deutschlandhilfe" gipfelte in der Aufführung der „Weihnachtskantilene" für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Roderich v. Mojsisovics nach der gleichnamigen Dichtung von Mathias Claudius, deutsche Weihnachtsromantik in farben- und formenreichem Gewande, das Werk eines gemütstiefen an Bach geschulten Geistes. An der Wiedergabe nahm der Chor des akademischen Gesangvereins „Gothia" teil. Von den Früchten, die das Konservatorium aufzuweisen hat, sei die eifrige Orchestererziehung genannt, die sich in mustergültiger Wiedergabe von Schumanns d moll-Symphonie zeigte. Dabei kamen auch die Kompositions- und Dirigierschüler Viktor Andinger mit einer „Symphonischen Dichtung" und Otto Schönherr mit „Orchesterliedern" zu Wort. Die Kammermusik fand eifrige Vertreter, die mit künstlerischer Energie auch seltenere Wege beschritten. Das Grazer „Philharmonische Streichquartett" (die Herren Konzertmeister Alfons Handl, Rupert Aspeck, Clodwig Rasberger, Hermann Hoenes) weitete sein klassisches Programm bis zum letzten Beethoven und Reger (Es dur) und trat besonders für die Gegenwart ein. Davon erwähnenswert ein moderner Abend mit dem fesselnden Quartett des neapolitanischen Komponisten Alfano Franko. Dieselbe Vereinigung half dem jungen steirischen Tondichter Otto Siegl zum Erfolg, der in einem eigenen Kompositionsabend seine ungemein starke Begabung für den Kammerstil an den Tag legte. Ein „Burleskes Quartett", ein Streichsextett, eine Cellosonate und Lieder verrieten eine österreichische Musikernatur voll klanglichem Schwung kristallener Gedankenplastik und kultiviertestes Formgefühl. Eine der stärksten Hoffnungen der jungen österreichischen Komponisten, dabei ohne Verfehlungen der Atonaliker. Moderne Violinklaviersonaten (Reger, Claude Debussy, A. Kornauth) brachten die Herren Konzertmeister Alfons Handl und Hugo Kroemer, dem ersten Pianisten und Lehrer des Konservatoriums in restlos vollendeter Wiedergabe. Von den durchreisenden Gästen beglückte Edwin Fischers tiefgründige Musikernatur, wobei ihm besonders für Regers Beethoven-Variationen zu danken ist. Altmeister Ansorge war der zweite unter den bedeutenden Gastpianisten. Von den Geigern ist Fritz Kreislers seltener Besuch zu verzeichnen. Die „Lieder- und Arien"-Abende reichen das Lied nicht als um-

fassende Kulturerscheinung, sondern als Salonbonbonniere. Lotte Lehmanns strahlend inniger Sopran war für Graz eine bezaubernde Neuheit. Nun wäre noch der dritte der eingangs erwähnten Faktoren zu betrachten, der bei weitem keiner idealen Forderung entspricht. Es sind nicht nur wirtschaftliche Krisen, die eine verhängnisvolle Lethargie verursachen. So hatten auch die Konzerte mit wenigen Ausnahmen schwach besuchte Säle aufzuweisen.

Rudolf Glinschegg.

BESPRECHUNGEN

Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen Musik. 2. Band, 1. Teil: Vom Beginn des dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart und Berlin. 1922.

Dem seinerzeit auch von mir hier (Neue Musik-Zeitung, 6. Okt. 1921, 43. Jahrg., Heft 1) angezeigten 1. Bande von Dr. H. J. Mosers Geschichte der deutschen Musik ist nun der 1. Teil des 2. Bandes gefolgt. Warum der 2. Band eine Teilung erfahren mußte, legt der Verfasser in der Vorrede ausführlich und überzeugend dar. Überhaupt nimmt diese „Vorrede" den Rang einer notwendig zum Buch als Ganzem gehörenden Arbeit ein, indem sie einen tiefen Blick in die Werkstatt des nicht bloß trocken berichtenden, sondern lebendig-künstlerisch gestaltenden Geschichtsforschers tun läßt. Tatsächlich ist Moser ja nicht allein Wissenschaftler, sondern auch schaffender sowie ausübender Künstler; nicht zu vergessen den Dichter, der bereits einen Band Novellen und einen Musikerroman „Ach du armer Judas!" veröffentlicht hat. Diese vielseitige Persönlichkeit nun ist bei der Erstellung des II 1 der deutschen Musikgeschichte in allen ihren Teilen am Werke gewesen: ohne die Emsigkeit und Gewissenhaftigkeit, das Wissen und die selbständige Urteilskraft des Gelehrten nicht diese „Fülle des Materials", ohne den schaffenden Künstler nicht *die* dichterisch-plastische Gestaltung all des herandrängenden Stoffes, die Moser uns nun geschenkt hat. Zwei Seelen wohnen — leider oder erfreulicherweise? — in der Brust eines solchen Werkes. Ich habe schon in der Besprechung des 1. Bandes auf ihre gelegentliche gegenseitige Behemmung hingewiesen, und würde es nun wieder tun, wenn der Verfasser einem nicht von vornherein die Waffe aus der Hand winden würde, indem er von Ideallesern schreibt, „die das Buch erst ohne alle Anmerkungen genießen und es dann nochmals mit allen Einzelheiten durchackern". *Solchen* Lesern sei schon vorweg gesagt, daß ihrer sowohl ein großer Genuß, als auch ein großer Arbeitsgewinn wartet. Dr. Moser hat den Ehrgeiz, das weniger Bekannte oder als zusammenhängendes Ganze einem größeren Kreise ziemlich Unbekannte aus der Geschichte der deutschen Musik gegenüber dem weithin Geläufigen stark in den Vordergrund zu rücken. Diesen Ehrgeiz zu befriedigen, konnte nur einer so unglaublich belesenen, auch das Neueste, gutenteils sogar Ungedruckte in den Kreis seiner Betrachtung ziehenden, und ferner nur einer mit so starken eigenen Forschergaben ausgestatteten Natur gelingen. In der fortlaufenden Darstellung haben wir demnach ein wissenschaftlich bis in letzte Einzelheiten begründetes Bild der deutschen Musikgeschichte von etwa 1618 bis zum Ausklange des Zeitalters der „Empfindsamkeit" (Tod Jos. Haydns 1809). In den Anmerkungen findet der um Quellen und Belege Besorgte so ziemlich alles von Bedeutung beieinander, was es zu den betreffenden Themen gibt. Erfreulicherweise sind auch die Neudrucke der alten Werke stets mit aufgeführt; weniger erfreulich ist allerdings, daß unsereins infolge der Geldentwertung, der Reiseschwierigkeiten usw. auf Jahre hinaus von der unmittelbaren Anschauung des Meisten der von Moser namhaft gemachten Musik ausgeschlossen ist. Infolgedessen muß ich mich da auch auf ein bloßes Überzeugenlassen durch den Verfasser beschränken; in der Hauptsache denke ich dabei an die geistliche und weltliche Musik vieler Meister des 17. Jahrhunderts, sowie an die frühdeutsche Oper. Mit Recht weist Moser selbst auf seine Zusammenschau der „Kleinmeister" um J. S. Bach hin, die auf *diese* Art tatsächlich erstmalig unternommen wird. Jenes Vertrauen wird glänzend gerechtfertigt, wo es sich um nachprüfbarere Stoffe handelt. So halte ich das Kapitel über Händel für außerordentlich geraten; Bach auf so engem Raume völlig gerecht zu werden, wird wohl niemand gelingen; doch entschädigt hier dafür Mosers ganze Einstellung zum Wesen und Schaffen des größten aller Thomas-Kantoren; sehr anschaulich erleben wir die Entwicklung des neuen Instrumentalstiles mit; ebenso unmittelbar wirken die Anfänge unseres heutigen „volkstümlichen Liedes" usf. Auf die vielen meisterlich knappen — oft nur notgedrungen knappen — Charakteristiken einzelner Musiker und ihrer Werke kann ich hier nur verweisen. Bei Haydn-Mozart fühle ich allerdings noch einen besonders bewegten Herzenston mitklingen, der einen das Buch in Hochstimmung aus der Hand legen läßt. Über seine Einteilung im großen und ganzen ist kaum zu rechten; der Verfasser hat sie so wohl begründet, auch ihre Schwäche beleuchtet, daß man nur froh sein muß, daß ihm das schwierige Werk so wohlgelungen ist. Wenn es etwas zu wünschen gibt, dann das: daß einerseits die italienischen Kunstzeitalterbezeichnungen in der Vorrede mindestens auch verdeutscht gebracht worden wären, und daß auch sonst mehr Übersetzungen, besonders italienischer Namen, Liedanfänge usw. vorkämen (z. B. bei Mozart), da der deutsche Musiker von heute des Italienischen durchaus nicht mehr allzu häufig mächtig ist. Ferner daß, da es sich um eine Geschichte der *deutschen* Musik handelt, Mozarts Streben nach der *deutschen* Oper wenigstens andeutungsweise eingeflochten worden wäre — selbst auf die Gefahr hin, Bekanntes zu bringen. Und endlich, daß eine Reihe von italienischen und französischen Komponistennamen, die *so* nicht greifbar genug in *unser* Musikleben hereinlugen, entweder ganz wegfallen oder aber in ihrer Bedeutung etwas näher bezeichnet werden. Vielleicht ist das letztere trotz der Raumnot noch möglich. Als *Lehre* nimmt man von Mosers Buch über das *Deutsche* in der Musik der behandelten zwei Jahrhunderte mit, daß dieses Deutsche trotz heftigster Bedrängung und Bedrohung durch die Romanen schließlich immer wieder den Weg zu sich selber und damit zu Groß- und Führerleistungen fand. Selbst innerhalb der romanischen Welt. Und so wächst auch aus der Lehre, die die Vergangenheit erteilt, die ernste Mahnung, an die Gegenwart und Zukunft, an dem eigentlich Fruchtbringenden von damals festzuhalten. Stehen wir doch in nicht geringerer Gefahr als unsere Altvorderen.

Reinhold Zimmermann.

*

Siegfried Wagner: Erinnerungen. Sammlung Musikalischer Volksbücher (herausg. von Adolf Spemann). Engelhorns Verlag.

Es war gewiß keine leichte Aufgabe für einen, der im vollen Wirken und Schaffen steht, den Abstand zu nehmen, der nun einmal zur Abfassung von Erinnerungen gehört. Mit der natürlichen Schlichtheit, die der schönste Zug auch der Musik Siegfried Wagners ist, hat der Walter des Bayreuther Erbes von seinem Erfahren und Erleben Rechenschaft abgelegt. Wir hören so manches aus seiner Kindheit und Jugendzeit, was auf die damaligen Personen und Verhältnisse, besonders auf den mühevollen Aufbau der Bayreuther Festspiele neues Licht wirft. Ebenso fesselt die sachliche Darstellung der Jahre, in denen Siegfried selber in die Geschichte Bayreuths eingriff. Zwei Gefahren ist der Verfasser glücklich entgangen: sich selber in hellen Schein zu setzen und andern ihre Verdienste öffentlich zu bescheinigen. Auch was von den Gegenströmungen zu sagen war, ist ohne überflüssige Erregung angedeutet. Wir glauben, daß die Persönlichkeit des Erzählers neue Freunde gewinnt, Fernstehende anzieht und Widerstrebende durch dieses anspruchslose Büchlein entwaffnet. Fast wünschten wir,

das an sich unterhaltsame Tagebuch der Orientreise (das über die Hälfte des Buchumfangs einnimmt) wäre zugunsten manch weiterer Einzelheit aus dem Heimatleben beschränkt worden.

Dr. *Karl Grunsky.*

*

Julius Schlosser: Unsere Musikinstrumente. Verlag Anton Schroll & Co., Wien.

Schlosser, dem die Einrichtung der ersten staatlichen Sammlung alter Musikinstrumente in Wien (mit zahlreichen, kostbaren Unika) zu danken ist, bietet hier eine sehr anregende Einführung in die Geschichte der Instrumente des europäischen Abendlandes, insbesondere Deutschlands und Italiens. Das Heft bringt in vortrefflichster Reproduktion Musterbeispiele aus der Wiener Sammlung. Ein gediegener Führer für den Musikliebhaber! *L. U.*

*

A. Locher: Laudes in honorem S. S. Sacramenti ac Immaculatae Virginis Mariae collegit et edidit. Verlag J. Staub-Müller, Gossau-St. Gallen.

Diese Sammlung — 100 Sakramentsgesänge (1—6stimmig) enthaltend — trägt internationalen Charakter. Ein interessantes Bild der vielseitigen Bestrebungen innerhalb der katholischen Kirchenmusik — wie der Herausgeber treffend bemerkt — geben hier die Beiträge der hervorragendsten Vertreter der verschiedenen Nationen. Die musikalische Ausdrucksweise ist durchweg gewählt, sie verrät nicht selten bedeutend künstlerisches Können. Druck und Ausstattung sind prächtig. *A. E.*

*

Robert Müller-Hartmann: Drei Klavierstücke, Werk 8. Rahter, Leipzig.

Von den drei Stücken können das erste, ein romantisch schwärmendes Intermezzo, und das dritte, ein sprühendes Capriccio, empfohlen werden. Das Intermezzo hat seine tiefsten Wurzeln in Brahms, gibt sich aber harmonisch fortschrittlich. In Nr. 2 (Elegie) macht der Komponist einen Abstecher ins radikal Moderne, der ihm meines Erachtens nicht gut bekommt. Das Capriccio ist frisch hingeworfen, für den Spieler dankbar, wenn auch ziemlich schwierig. *gk.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Eine *Kirchenmusikwoche* in *Köln,* die vom 11.—14. Juni stattfindet, wird die Rheinische Literatur- und Buchwoche einleiten. Den Inhalt bilden Vorträge von Universitätsprofessor Dr. Peter Wagner-Freiburg (Schweiz) über den Gregorianischen Choral, Akademieprofessor Dr. Hermann Müller-Paderborn über die klassische Polyphonie, Pfarrer Dr. Kurten über moderne Kirchenmusik und Musikdirektor E. J. Müller über das deutsche Kirchenlied. In der Großen Halle der Ausstellungsgebäude wird deren neue Orgel vorgeführt. Der Domchor singt, teils im Dom, teils in der Großen Halle Messen von Palestrina, Bruckner und Nekes, der Aachener Lehrergesangverein bringt die neue Messe „Media vita" von Knoubben zur Erstaufführung und der Kölner Volkschor singt das moderne Oratorium „Der Berg des heiligen Feuers" von Dr. Rudolf Bergh. Pontifikalämter des Kardinals sowie des Weihbischofs im Dom rahmen die Veranstaltungen ein, in deren Mittelpunkt eine Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins steht.

— Nachdem soeben das viertägige *Aachener Bach-Fest* unter außerordentlich starker Teilnahme des Publikums zu Ende gegangen ist, haben die Vorbereitungen für das 93. *Niederrheinische Musikfest* begonnen, das vom 28. bis zum 30. Juni in *Aachen* stattfinden wird. Der erste Tag des Festes wird nur Werke jüngerer lebender Meister bringen, der zweite nur Werke von Richard Strauß, der dritte nur solche von Bruckner. Festdirigent ist Peter Raabe.

— *Clemens von Franckenstein* wurde als Nachfolger des verstorbenen Hofrats Zeiß zum Generalintendanten der Bayer. Staatstheater ernannt. Franckenstein war bis November 1918 bereits Intendant der bayer. Hoftheater.

— Kapellmeister *Hermann Scherchen* (Frankfurt a. M.) bringt Ende des Monats in Zürich Stravinskys „Soldat" heraus, dessen neues Oktett für Bläser er Mitte Mai in Frankfurt aufführt.

— *Erich Kleiber* hatte mit einem Beethoven-Abend in Budapest stürmischen Erfolg und wurde für weitere Konzerte verpflichtet.

— *Hans Schulz-Dornburg,* bisher Operndramaturg am Opernhaus in Hannover, ist für die kommende Spielzeit als Opernregisseur für die Oper in Gera verpflichtet worden.

— Im Pariser Trocadero werden Ende Mai unter der Leitung *Willem Mengelbergs* allabendlich die „Matthäus-Passion" von Bach und Beethovens Neunte Symphonie zur Aufführung gelangen. Eine einmalige Aufführung des Requiems von Gabriel Fauré wird folgen.

— Ein ganz neuartiges liturgisches Gesamtkunstwerk vollendete vor kurzem der Organist *Ant. Alex. Knüppel.* Gegenüber der bisherigen Gepflogenheit, nur die stehenden Texte (Kyrie, Gloria, Credo usw.) zu komponieren, vertont Knüppel einheitlich und leitmotivisch den ganzen Messentext, soweit er vom Chore zu singen ist. Es handelt sich um die III. Weihnachtsfestmesse: „Puer natus est" für Soli, Chor, Orchester, Orgel und Harfe. Das Werk wird im Verlage Hans Hoffmann erscheinen.

— *Irene Eden,* das neue Mitglied der Berliner Staatsoper, hatte in Amsterdam und Hamburg unter Muck einen großen Erfolg. Die Künstlerin ist eingeladen worden, bei den Osterfestspielen in London mitzuwirken.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— In *Königsberg* erzielte die Uraufführung der heiteren Oper „Der Schelm von Bergen" des im Alter von 23 Jahren im Kriege gefallenen Komponisten *Erich Hesse* starken Erfolg.

— In München kam *H. W. von Waltershausens* „Apokalyptische Symphonie" unter der Leitung des Komponisten zur Uraufführung.

— Die II. Symphonie von Cornelius Czarniawski ist in Wien mit starkem Erfolg durch *Leopold Reichwein* zur Uraufführung gekommen. Das Werk ist für Orchester, Chor und Solostimmen geschrieben.

— Eine Bratschensonate von *Wilhelm Rinkens* (Eisenach) ist in Erfurt durch den Komponisten und Walter Hansmann aus dem Manuskript zur erfolgreichen Uraufführung gebracht worden.

GEDENKTAGE

— Prof. *Karl Zuschneid,* der hochverdiente Klavierpädagoge und geschätzte Komponist, feiert am 29. Mai seinen 70. Geburtstag. Zuschneid, in Oberglogau in Oberschlesien geboren, konnte sich, früh verwaist und mittellos, erst spät dem berufsmäßigen Studium der Musik widmen. Er erlernte erst in seinem Heimatstädtchen den Buchhandel und kam dann in die Herdersche Verlagsbuchhandlung in Freiburg i. Br. als Gehilfe, deren Chef ihm 1876 den Besuch des Stuttgarter Konservatoriums ermöglichte. Bis dahin Autodidakt, legte Zuschneid hier unter Führung hervorragender Lehrer den Grund für seine umfassende musikalische Bildung, die mit gleicher Liebe rein künstlerisches Streben wie erzieherische Aufgaben im Auge behielt. Nach Abgang vom Konservatorium wirkte Zuschneid erfolgreich als Dirigent und Musiklehrer in Göttingen, Minden und Erfurt. 1907 übernahm er die Leitung der städtischen Hochschule für Musik in Mannheim und gewann hier das seinen musikerzieherischen Neigungen am meisten entsprechende Betätigungsfeld. Die im langjährigen Wirken gewonnenen und stetig vertieften Erfahrungen auf dem Gebiete des

Klavierunterrichtes hat Zuschneid in einer Reihe von Schriften, Schulwerken und instruktiv-kritischen Bearbeitungen niedergelegt, die in ihrer Gesamtheit ein wohlgegliedertes, unmittelbar aus der Praxis hervorgegangenes System darstellen. Mit welchem Erfolg Zuschneid sein Spezialgebiet bearbeitete, erweist sich aus der ungeteilten Anerkennung seines Schaffens in maßgebenden Fachkreisen und aus der weiten Verbreitung, die seine Klavierunterrichtswerke — auch im Auslande — gefunden haben. Die Klavierkompositionen Zuschneids, soweit sie nicht ausgesprochen instruktiven Zwecken dienen, gehören in das Gebiet gediegener Hausmusik, sind von reizvoller melodischer Erfindung und weisen durchweg eine vornehme, recht klaviermäßige Fraktur auf. — Auch als Komponist zahlreicher Chorwerke hat sich Zuschneid einen angesehenen Namen erworben. Besondere Wertschätzung wurde seinen größeren Männerchorwerken mit Orchester zuteil, voran die groß angelegte Kantate „Hermann der Befreier", die in Deutschland und Amerika zahlreiche Aufführungen erlebte. — Als Ruhesitz hat sich Zuschneid Weimar gewählt, wo er sich in unverminderter Geistesfrische immer noch auf dem Gebiete der Klavierpädagogik schriftstellerisch betätigt.

— *Elisabeth Kohut-Mannstein,* Hofopernsängerin a. D., geboren 3. Mai 1844 zu Dresden, die Gattin des Kultur- und Literarhistorikers Dr. Adolph Kohut, hat in seltener geistiger und körperlicher Frische ihren achtzigsten Geburtstag gefeiert. Sie studierte von ihrem 11. Lebensjahre ab zunächst bei ihrem Vater, dann bei dem alten Lamperti in Mailand, bei Manuel Garcia in London und bei der Viardot-Garcia in Paris. Grund für den frühen Beginn ihres Studiums war nicht sowohl die ungewöhnliche umfangreiche und klangschöne Sopranstimme und musikalische Begabung des Mädchens als vielmehr der ärztliche Rat des seinerzeit berühmten Leibarztes des König Albert von Sachsen, Geh. Med.-Rat Dr. Walther, der meinte, daß nur so sich die Lunge der engbrüstigen und tuberkulosen Kleinen, die den Keim des Todes in sich tragen, weiten könnte. Der kluge Arzt sollte mit seiner Diagnose Recht behalten, denn mit 18 Jahren nahm die nunmehr 80jährige schon an einer Konzerttournee mit Adelina Patti und ihrem Impresario Merelli nach Holland, Italien und Rußland teil und war bereits mit 20 Jahren Primadonna an der großen Oper in Petersburg.

TODESNACHRICHTEN

— Am 11. April ist in Bremen im 71. Lebensjahr *Oskar Pfitzner,* ein Onkel Hans Pfitzners, langjähriger Konzertmeister des Bremer städtischen Orchesters, gestorben.

— In Eisleben starb Prof. Dr. h. c. *Karl Eitz* an den Folgen eines Unfalls, den er im März bei Glatteis erlitten hatte. Prof. Eitz hat sich als Erfinder der Tonwortmethode und des Reinharmoniums in der musikalischen und pädagogischen Welt einen berühmten Namen gemacht. Für die Erfindungen sind ihm seinerzeit die ehrenvollen Titel verliehen worden. Die Tonwortmethode hat namentlich in Schulen Süddeutschlands Eingang gefunden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Aus Anlaß der am 27. Mai stattfindenden Wiederkehr des 125jährigen Geburtstages von *Halévy* wird das Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum in Frankfurt a. M. für mehrere Wochen eine auf den Komponisten der „Jüdin" bezügliche Sonderausstellung vom 8. Mai ab veranstalten. Die Ausstellung wird in erster Linie Portraits des Komponisten, ferner Autogramme, Szenenbilder, Karikaturen, sowie die Bilder der bedeutendsten Darsteller und Darstellerinnen seiner Opern enthalten.

— Der letzte Teil der *Musikbibliothek des verstorbenen Dr. Erich Prieger in Bonn* gelangt voraussichtlich im Laufe des Monats Juni durch M. Lempertz, Buchhandlung und Antiquariat, zur Versteigerung. Diese Abteilung der bedeutenden Priegerschen Bibliothek enthält in der Hauptsache die handschriftlichen Musikalien (Urschriften und Abschriften) vom 17.—19. Jahrhundert, darunter als Hauptgruppe viele für die Textkritik wichtige zeitgenössische Kopien von Werken Joh. Seb. Bachs und seiner Söhne, namentlich Carl Philipp Emanuels, ferner eine Anzahl Partituren alter Opern und Oratorien, eine Menge Kammermusikwerke des 18. Jahrhunderts in Abschriften aus der Zeit u. v. a. In der reichhaltigen Abteilung der Musikerbriefe sind umfangreiche Briefreihen bekannter Tonkünstler wie Hans v. Bülow, Adolf Jensen, Felix Mendelssohn, Anton Rubinstein und Robert Schumann vertreten. Unter den Musikautographen sind eigenhändige Notenmanuskripte von Robert Franz, Friedrich Kiel, Albert Lortzing, u. a. die Originalpartitur der Oper „Regina" und Friedrich Wilhelm Rust hervorzuheben. Den Schluß der Versteigerung bilden Konvolute gedruckter Musikalien, die größtenteils der von Dr. Ludwig Scheibler angelegten Sammlung zur Geschichte der Klaviermusik im 19. Jahrhundert entstammen. Der nach wissenschaftlichen Grundsätzen bearbeitete Katalog wird im Monat Mai zur Versendung kommen.

— Im Rahmen des Prager internationalen Musikfestes wird Ende Mai eine Matinee für die Vierteltonmusik veranstaltet werden. Bei dieser Gelegenheit wird Prof. *Hermann* Vierteltonkompositionen von Alois Haba vortragen. Der Bau des dabei benutzten Vierteltonflügels wurde vom Ministerium für Schulwesen der Flügel- und Pianofortefabrik August Förster übertragen.

— Nach einigen Monaten unfreiwilliger Pause sind nun auch die *„Monatshefte für kath. Kirchenmusik"* unter Leitung des Organisten A. A. Knüppel im Verlage von Hans Hoffmann wieder erschienen.

— Der *Stuttgarter Liederkranz* begeht in diesem Monat die Feier seines 100jährigen Bestehens.

— Eine *Gesamtschule des Kunstgesangs* von Friedrich Leipoldt wird demnächst bei Dörffling & Franke in Leipzig erscheinen. Der Leipziger Gesanglehrer und Konzertsänger hat den Tonbildungslehrgang von den ersten Anfängen bis zur Vollendung mit praktischen Übungen und Vokalisationsliedern in sieben Bänden und fünf verschiedenen Ausgaben niedergelegt. —*n*—

— Das im September 1921 in *Ulm a. D.* eröffnete *Musikkonservatorium* (Gründer und Leiter Dr. Bäuerle) hat seit Januar d. J. auf Grund eines außerordentlich günstig beurteilten Konzerts und dementsprechend größeren Zuspruchs einen Ausbau in 7 Sektionen erhalten: Orchesterschule, Klavierseminar mit Harmonium und Orgel, Singschule für Solo- und Chorgesang, Theorieklasse, Musiklehrerseminar nach den Satzungen des Reichsverbands, Seminar für Kirchenmusik.

— *Radiostation in Stuttgart.* Am 1. Mai sind die ersten Versuche des Senders der Radiostation für Württemberg und Baden gemacht worden. Sowohl die musikalischen wie die gesprochenen Darbietungen sind durchweg gut verstanden worden, so daß die Eröffnung am 11. Mai stattfinden konnte. Das künstlerische Programm der Sendstation in Stuttgart wird allabendlich hauptsächlich der Musik gewidmet sein. Die Geschäftsstelle ist Hausers Konzertdirektion G. m. b. H., Stuttgart, Friedrichstr 54.

Mitteilung der Schriftleitung.

In den nächsten Monaten erscheinen vier Sonderhefte und zwar Anfang Juni Sonderheft zum Tonkünstler-Fest des A. D. M. V. in Frankfurt a. M., Anfang Juli ein Bach-Heft aus Anlass des Deutschen Bach-Festes in Stuttgart, Anfang August Sonderheft zum Vierten Donaueschinger Kammermusik-Fest und Anfang September ein Bruckner-Heft zur Erinnerung an den hundertsten Geburtstag Bruckners. Aus diesem Grund werden in den Monaten Juni bis September die Musik-Beilagen jeweils im zweiten Monats-Heft erscheinen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 5

Das Frankfurter Musikleben / Von Artur Holde

Zum zweiten Male seit seiner Gründung hält der Allgemeine Deutsche Musikverein seine Tagung in Frankfurt a. Main ab, und viele Tonkünstler und Musikfreunde aus dem Reich werden bei diesem Anlaß Gelegenheit finden, sich aus unmittelbarer Anschauung ein Bild des Musiklebens der Stadt zu machen. Daß dieses lückenhaft bleiben muß und für das Wesen der ständigen Musikpflege überhaupt nicht sonderlich charakteristich werden kann, liegt in der Art der ja in erheblichem Ausmaße von auswärtigen Kräften bestrittenen Veranstaltung. Deshalb mag eine Betrachtung *Frankfurts als Musikstadt* zu diesem Zeitpunkt und an dieser Stelle nicht unangebracht sein.

Als alte, ausgeprägte Handelsstadt, in der Angelegenheiten wirtschaftlicher Natur leichter Boden fassen konnten und in der soziale und humanitäre Aufgaben schneller Verständnis fanden als künstlerische Bestrebungen, hat Frankfurt, wie sich augenfällig auch auf dem Gebiet der Architektur und des Museumswesens zeigt, seiner Kunstpflege nicht die überragende Bedeutung anderer deutscher Großstädte zu geben vermocht. Allerdings darf nicht außer acht gelassen werden, daß etwa Dresden und München als Landeshauptstädte der in Frankfurt fehlenden höfischen Förderung einen sehr wesentlichen Teil ihrer Entwicklung zu danken haben. Da Frankfurt auch ohne das, wenigstens vor dem Krieg vorhandene gewisse internationale gesellschaftliche Leben der genannten Städte geblieben ist, zu dem ihm weder seine wirtschaftliche Machtstellung noch seine von der Natur so reich begünstigte Lage verhelfen konnte, so waren auch für sein Musikleben nicht die gleichen vorteilhaften Grundlagen wie dort geschaffen. Doch das Gesamtbild der öffentlichen Musikpflege ist immerhin so interessant und mannigfaltig, wenn ihm auch die charakteristischen Züge einer Kunststadt im Sinne Münchens oder Wiens abgehen, daß sich ein Rundblick über die wichtigsten Erscheinungen verlohnt.

Mit seinem in den achtziger Jahren nach besten Vorbildern erbauten Opernhause schuf sich Frankfurt das künstlerische und gesellschaftliche Repräsentationsgebäude, auf das es als Stadt von alter musikalischer Kultur und gediegenem, durch Generationen gefestigtem Wohlstand Anspruch hatte. Als günstige Stätte von Uraufführungen hat die Frankfurter Opernbühne es zu einer geachteten Stellung unter ihren ebenbürtigen Schwestern gebracht. Zahlreiche Werke der modernen deutschen und ausländischen Produktion nahmen von ihr aus ihren erfolgreichen Weg; außer Debussy, Dukas, Mussorgski ist es in neuerer Zeit besonders Franz Schreker gewesen, der den Namen der Bühne mit der Operngeschichte der Gegenwart in lebendige Beziehung gebracht hat: vom „Fernen Klang" bis zum „Schatzgräber" führt die Serie seiner in Frankfurt vollzogenen Uraufführungen. Nach einer seit dem Fortgange Ernst Lerts von administrativen Stellen ausgeübten Leitung steht das Institut durch die Ernennung des Kapellmeisters der Wiener Staatsoper, Clemens Krauß, zum Direktor vor einer neuen Aera. Mit ihm tritt zum ersten Mal, etwa nach dem Vorbild Gustav Mahlers und Richard Straußens in Wien, ein Musiker an die Spitze. Der häufige Wechsel der künstlerisch verantwortlichen Führung im letzten Jahrzehnt (Volkner, Zeiß, Lert) hat naturgemäß seine Spuren hinterlassen, die sich am stärksten in einer Vernachlässigung des szenischen Bildes und einem Mangel an musikalischer und darstellerischer Ensemblekultur im älteren Repertoire zeigen. Seine Stärke hat das Institut im Solopersonal: die Leistungen der Damen Beatrice Sutter-Kottlar, Else Gentner-Fischer, Magda Spiegel, der Herren John Gläser, Otto Fanger Robert v. Scheidt, Richard v. Schenck, Jean Stern und Hermann Schramm sichern in erster Reihe das hohe Niveau zahlreicher Vorstellungen, denen vom Pult aus Dr. Ludwig Rottenberg sein gutes Musikertum leiht. Ihm koordiniert ist der junge, begabte Wolfgang Martin, während sich in Spieloper und Operette Bruno Hartl und Curt Kretzschmar teilen. Seine abgerundetsten Aufführungen zeigt das Opernhaus gegenwärtig etwa in „Figaros Hochzeit", in der von Lert bemerkenswert phantasiereich und stilsicher inszenierten „Zauberflöte" und im „Tristan", aus dem modernen Spielplan heben sich der „Rosenkavalier", „Ariadne auf Naxos", „Boris Godunow", „Die Fürstin Howansky" und „Jenufa" als besonders eindrucksvoll heraus. Auf dem Gebiet der Operette beschränkt man sich in richtiger Zielsetzung nahezu ganz auf die wenigen, auch mit einem ausgesprochenen Opernpersonal angemessen zu besetzenden „Klassiker", während für Novitäten in dem neuerbauten Operettentheater die für moderne Unterhaltungsware notwendigen Vorbedingungen erfüllt sind.

Das Rückgrat des Frankfurter Konzertlebens bilden, oder zutreffender: bildeten bis vor kurzem die mit den Instrumentalisten des Opernhauses unternommenen Orchesterveranstaltungen und die Kammermusikabende der „Museumsgesellschaft", deren Besucherkreis sich

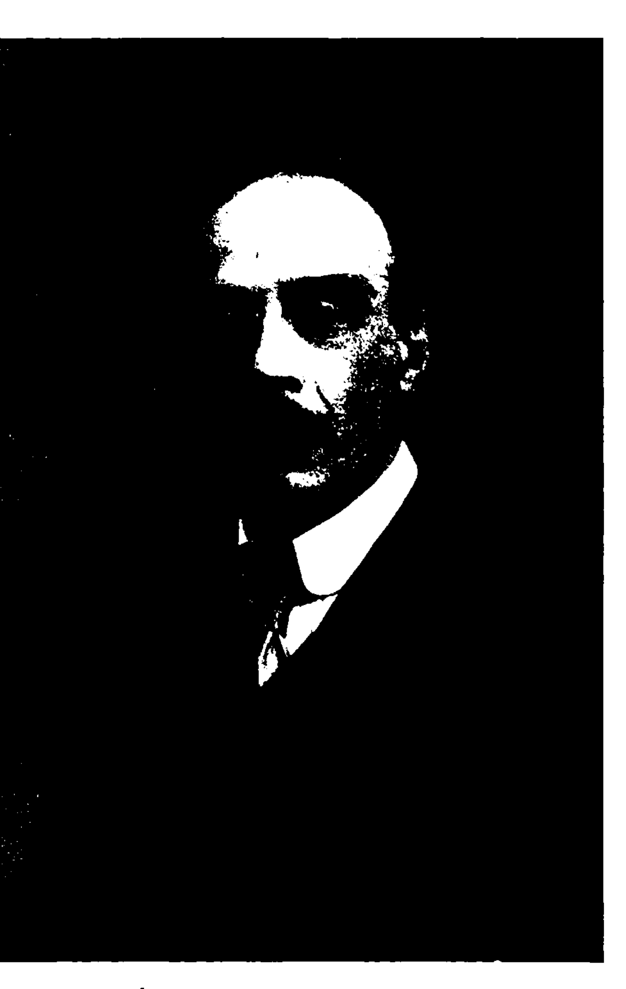
vorzugsweise aus den mit alten Abonnementsanrechten versehenen Schichten der sogenannten „Gesellschaft" rekrutiert, eine Zusammensetzung, die sich auch durch die Umschmelzung des Bürgertums seit dem Kriege nicht erheblich verändert hat. An künstlerischem Gewicht dagegen hat das administrativ in konservativem Geist geleitete Institut durch das Hinzutreten des „Frankfurter Orchestervereins" eingebüßt. In Hausegger, dem um die Einführung weitsichtiger Reformidee kämpfenden Idealisten, dann in Mengelberg, dem glänzenden Orchestererzieher und schließlich, nur allzu kurze Zeit nach zahlreichen Gastspielen von Dirigenten geringeren Grades in Furtwängler hatte die Gesellschaft bisher am Pult ihre bedeutendsten Erscheinungen. Seit zwei Wintern liegt die musikalische Leitung nunmehr in den Händen Hermann Scherchens. Als einer der zielbewußtesten und aktivsten Führer des linken Flügels der jungen Generation hat Scherchen sich bemüht, die Tendenz der Gesellschaft in fortschrittlichem Sinne zu ändern; mit manchem Erfolg, wenn auch begreiflicherweise nicht in solchem Ausmaße, wie zuerst ins Auge gefaßt. Seiner Initiative verdanken wir verschiedene Aufführungen von nicht alltäglichem Zuschnitt, und sein Verdienst in erster Linie war das Zustandekommen der modernen „Kammermusikwoche" im Sommer 1923. Die Gründung eines a cappella-Chores, der sich vorzugsweise die Wiedergabe von Werken fortschrittlicher Prägung zur Aufgabe macht, zeugt weiterhin für die anregende Kraft, die Scherchen im Musikleben Frankfurts bedeutet. Auf dem Gebiet der Kammermusik hat die Museumsgesellschaft schon seit Jahren eine wichtige künstlerische Position durch Aufgabe ihres eigenen Quartetts (das einstens in Heermann und Hugo Becker seine bedeutendsten Mitglieder hatte) verloren. Bekannte Quartettvereinigungen und Solisten von Rang füllen nunmehr die Programme dieser Abende. Seinen solistisch hervortretenden Mitgliedern, dem Lenzewski-Quartett und der unter Anton Witek stehenden Triogemeinschaft gibt dagegen der Orchesterverein in einer Serie von Kammermusikabenden eine günstige Plattform. Weit mehr als auf diesem Gebiet hat das Museum einen ernsthaften Rivalen in den Orchesterveranstaltungen dieser zweiten Konzertgesellschaft erhalten. Nach langem Experimentieren traf der Orchesterverein, der sich auf eine empfangsbereitere, mit weniger Vorurteilen belastete Hörerschaft als das Museum stützen kann, in dem Bremenser Dirigenten Ernst Wendel eine Wahl, wie sie nach den Ergebnissen des ersten Winters glücklicher kaum hätte ausfallen können. Die Beschaffenheit des Orchesters ist in überraschend kurzem Zeitraum auf den einer Großstadt vom Range Frankfurts notwendigen Stand gelangt.

Die unerfreuliche Zersplitterung des Frankfurter Musiklebens findet ihren bezeichnenden Ausdruck in der Tatsache, daß jede Körperschaft von einigem Ansehen ihren eigenen Dirigenten besitzt, obgleich die Zusammenfassung mehrerer Positionen aus künstlerischen und wirtschaftlichen Momenten naturgemäß die einzige rationelle Lösung bedeutet. Der ehedem von Mengelberg mit verwaltete Cäcilienverein hat sich unter die feinsinnige Leitung Dr. Temesvarys begeben, der Rühlsche Gesangverein ist zum System des Gastdirigenten zurückgekehrt und hat wiederum Karl Schuricht aus Wiesbaden, dem der Verein schon eine erfolgreiche Epoche verdankt, herangezogen. In die Gefahr, durch Größe und Leistungskraft überflügelt zu werden, sind beide Chorgesellschaften jetzt durch die seit kurzem bestehende „Singakademie" Prof. Gambkes geraten, dessen organisatorischer Begabung auch die Gründung und gute Entwicklung des „Motettenchores", einer aus Knaben- und Männerstimmen zusammengesetzten ausgezeichneten a cappella-Vereinigung für geistliche Musik zu danken ist. Wenn man außerdem noch des unter der gleichen Führung stehenden „Sängerchores des Lehrervereins", des „Maerzschen Singvereins" und des (durch Abwesenheit der Dirigentin pausierenden) Dessoffschen Frauenchores gedenkt, so ist wenigstens der im Vordergrund befindlichen Chorgesellschaften gebührend Erwähnung getan.

Das Ansehen Frankfurts als Musikstadt ist außerdem nicht unbeträchtlich durch die Wirksamkeit von Dr. Hochs Konservatorium gewährleistet. Nach dem Eingehen des unter Mitwirkung Hans v. Bülows gegründeten Raff-Konservatoriums ist dieses Institut die einzige musikalische Lehranstalt großen Stils der Stadt. Das zuerst von Bernhard Scholz innegehabte Direktorium gelangte über Iwan Knorr und Waldemar v. Baußnern nunmehr in die Hände des schon seit langen Jahren als Lehrer der Anstalt tätigen Komponisten Bernhard Sekles, der dem wie alle Kulturstätten wirtschaftlich bedrohten Institut durch verwaltungstechnische und künstlerische Maßnahmen neue Impulse zu geben trachtet. Unter den kleineren Anstalten hat sich besonders die von Sophie Henkel geleitete „Frankfurter Musikschule" um das Musikleben der Stadt Verdienste erworben. Seit der Gründung der Universität kann auch die wissenschaftliche Heranbildung des Tonkünstlers in Frankfurt gefördert und zum Abschluß gebracht werden: in den Vorlesungen Prof. Bauers, der zugleich Dozent des Konservatoriums ist, findet sie hauptsächlich ihre Grundlage. Für die populären Bestrebungen auf dem Gebiet der Musikgeschichte und der musikalischen Analyse und Ästhetik stellt der mit großem Eifer und hoher Zielsetzung wirkende „Bund für Volksbildung" in allen Teilen der Stadt das Auditorium.

Die musikwissenschaftliche Arbeit hat in Frankfurt durch mehrere bedeutende Privatsammlungen ein umfangreiches und brauchbares Material zur Verfügung. Außer der großen Autographensammlung von Louis

Koch, einem der schönsten Privatbesitze in Deutschland, die die klassischen Meister in zahlreichen Handschriften umfaßt, das „Musikhistorische Museum" von Nicolas Manskopf am Untermainkai, das von seinem Besitzer und Schöpfer jedem Musikfreunde und -Forscher in bereitwilligster Weise erschlossen wird. Neben Porträts, Programmen, Autographen und Erinnerungsstücken aller Art findet der Besucher ein fast unübersehbares Anschauungsmaterial aus vielen Jahrhunderten der Tonkunst. Die Erinnerungen an Wagner füllen einen besonderen Raum, und breiten Platz beansprucht eine an amüsanten Stücken reiche Karikaturensammlung. Für den literarisch Arbeitenden von noch höherer Bedeutung ist die Musikbibliothek von Paul Hirsch, die der Besitzer dem Künstler und Wissenschaftler in ähnlich vorbildlichem Entgegenkommen wie Manskopf zur Verfügung stellt. An Handschriften findet man in dieser Sammlung nur weniges, ihr Glanzstück ist immerhin Mozarts Streichquintett K. 593. Außer der modernen musikwissenschaftlichen Literatur, die mit großer Vollständigkeit gesammelt wird, treffen wir hier in bewundernswerter Reichhaltigkeit die Drucke der Theoretiker des 15.—19. Jahrhunderts. Dem praktischen Musiker zu wertvollster Hilfsquelle wird die Sammlung von Opernpartituren, die die Erstdrucke von Peris „Euridice", fast aller Opern Lullys, die Werke Rameaus, Glucks, Mozarts, Webers, Rossinis, Meyerbeers, Wagners und die der zeitgenössischen Tonkunst enthält. Zu einem eigenen Katalog sind die in großer Anzahl vorhandenen Mozart-Drucke der Bibliothek vereinigt. Bibliophile Ausgaben und Illustrationswerke bilden schließlich eine interessante Ergänzung der großen Buch- und Notenschätze.



BERNHARD SEKLES
Direktor von Dr. Hochs Konservatorium

Trotz mannigfacher guter Vorbedingungen, unter denen die Schönheit der Umgebung, die vorteilhafte geographische Lage, ferner die Vereinigung der Anregungen der Großstadt mit der Behaglichkeit einer Mittelstadt besonders ins Gewicht fallen könnten, ist Frankfurt für den schaffenden und reproduzierenden Musiker kaum jemals ein wirklich günstiger Boden gewesen. Die Kaufmannstadt gibt, wie man auch an Hamburg erkennen kann, eben selten die geeignete Umwelt für den Künstler her. Eine ganze Anzahl bedeutender Musiker haben Frankfurt bald unbefriedigt wieder verlassen. Der Untersuchung wert wäre es übrigens, einmal festzustellen, ob nicht gerade die schöpferischen Naturen durch das erschlaffende, besonders von Zugezogenen als hemmend empfundene Klima der Stadt beeinträchtigt und infolgedessen wieder vertrieben worden sind. Als talentvollste, zukunftsreichste Erscheinung unter den Komponisten des heutigen Frankfurts ist Paul Hindemith hervorzuheben, der sich schnell zu einem der am meisten beachteten Vertreter der musikalischen Moderne in Deutschland zu machen verstand, weithin geschätzt ist noch Bernhard Sekles, dessen Ansehen sich in erster Linie auf dem Erfolg der „Schahrazade" und einer Reihe von Kammermusik-Werken gründet. Als Lyriker ist Max Kowalsky bekannt geworden, und besonders in Frankfurt häufig zur Diskussion gestellt wurden noch die Arbeiten Ludwig Rottenbergs. Wenn auch der Stadt in den letzten Dezennien zahlreiche ausübende Tonkünstler von mehr als lokaler Bedeutung verloren gegangen sind, so zählt der (durch die Stürme der letzten für den Künstlerstand so verhängnisvollen Jahre noch um manchen klangvollen Namen gebrachte) „Frankfurter Tonkünstlerbund" konzertierende Musiker wie Alfred Hoehn, Fritz Malata, Anton Kohmann, Adolf Rebner, Gesangspädagogen wie E. Bellwidt und Clara Sohn zu den Seinen.

Seine Bedeutung als Musikstadt vermag Frankfurt neuerdings in gewisser Hinsicht noch zu betonen durch die Errichtung einer Radiosendestation, die die größte künstlerischen Zwecken dienstbar gemachte Anlage in Deutschland darstellt. Die naturgemäß ganz überwiegend von einheimischen Kräften bestrittenen Programme tragen erfreulich dazu bei, die Namen der leistungsfähigen Tonkünstler Frankfurts vorteilhaft bekannt zu machen, so wenig vollendet die Radiotechnik in musikalischer Hinsicht bisher auch noch geblieben ist.

Richard Strauss / Von Hans Tessmer

Zu seinem 60. Geburtstage am 11. Juni

Es ist an diesem Tage, an dem wir dankbar und mit frohen Empfindungen und Wünschen vor R. Strauß stehen, gleichgültig zu fragen, ob er wirklich der größte neuere deutsche Tondichter sei, als welcher er von seinen zahllosen Anhängern so gern immer wieder gepriesen wird. Wir sehen die faszinierende Wirkung seiner Erscheinung in alle Welt hinaus; der Chronist bucht die phantastischen Erfolge, die in allen Kulturländern der Erde mit dem Namen Strauß verknüpft sind; es ist auch für die Kleinwilligen oder diejenigen, die aus einer anderen Weltanschauung heraus die Kunst Richard Strauß' ablehnen, keine Frage mehr, daß seit etwa zwei Jahrzehnten dieser Mann die deutsche Musik der Jahrhundertwende überall repräsentiert — und immer wieder taucht die Frage nach seiner Größe und Bedeutung auf. Eine Frage, die um so müßiger erscheint, als sie letzten Endes ja doch erst von der Geschichte beantwortet wird, die wir nicht mehr erleben. Wohl aber lohnt es sich heute zu erkennen: *was uns Strauß ist.*

Es ist noch nicht gar so lange her, da wurde Richard Strauß fast stets in Gemeinschaft mit Mahler und Reger genannt. Die neue deutsche Musik nach Wagner, Bruckner und Brahms wurde in der Trias Strauß-Mahler-Reger dargestellt. Heute lebt von den dreien nur Strauß noch; wir sehen Mahlers Scheingröße abbröckeln, und die Zeit, in der man den bescheidenen Kern aus dieser monströsen Symphonik als solchen gelten lassen wird, ohne bei jeder Weltanschauungsgeste der Mahlerschen Musik Hosanna zu schreien, diese Zeit ist kaum fern; wir sehen weiter Max Regers Werk in einem Läuterungsprozeß, aus welchem mit deutlicher Unterscheidung immer mehr und eindringlicher das wahrhaft Große dieser von echten Affekten getriebenen, wirklich wieder einmal polyphonen Musik hervorgeht; und wir sehen im Falle des lebenden Richard Strauß, daß solch ein Läuterungsprozeß im großen und ganzen schon hinter ihm liegt, und wir erleben mit ihm das lebendig Bleibende seines im wesentlichen wohl abgeschlossenen Lebenswerkes. Strauß ist ein Kind des Naturalismus, seine künstlerische Anschauung ist ausgeprägt die des Naturalismus, also einer Epoche, die längst der Geschichte angehört. Aber: wie so viele Geister dieser Epoche noch ihr eigenes Verlöschen erleben mußten, so blieben zwei führende Köpfe aus jener Zeit leben, die als einzige vielleicht heute noch ihren Bestand haben und die es erleben, daß *ihr Werk lebt;* des einen Werk, weil es bei allem Naturalismus doch eben Menschen gestaltete: Gerhart Hauptmann, — des anderen, weil seine Musik trotz ihrer naturalistischen Basis eben doch echte Musik ist: Richard Strauß.

In die Zeit des abgeschmackten und impotenten Wagner-Epigonentums und des brutal-trivialen Verismus hinein klangen die hellen Fanfaren der Straußschen Jugend: „Don Juans" schneidender Stahl blitzte im Kampf auf und — siegte. Wir sehen heute diesen Weg: vom „Don Juan" zum „Heldenleben" und zur „Domestica", zur „Salome", „Elektra", zum „Rosenkavalier" und zur „Ariadne" — es ist ein lebendiger Weg blutvoller Erfüllung eines naturhaften, echten Temperaments. Was will es besagen, wenn danach die „Alpensymphonie", die „Frau ohne Schatten", „Josephs Legende", „Schlagobers" als Abstieg erscheinen? Wenn wir in dem Strauß der letzten zehn Jahre nur noch den Abklatsch seiner selbst zu sehen vermögen? Paul Bekker schrieb einmal: „Strauß ist der nämliche geblieben, der er einstmals war — nur wir sind anders geworden". Ganz richtig, — wir sehen heute auch Wagner anders, als die vorige Generation, und werden dennoch nichts daran ändern, daß im „Tristan", in den „Meistersingern" Musik genug enthalten ist, immer wieder von neuem die Menschheit zu beglücken. Und wenn sich unser Weltbild tausendmal ändert und die Voraussetzungen unserer materiellen und geistigen Existenz sich immer wieder wandeln, so bleibt eine Melodie von Mozart, von Schubert, eine Fuge von Bach, ein Adagio von Beethoven ein unveränderbar beglückendes Erlebnis, — und nicht deshalb, weil in diesen Tonwerken klingende Symbole gegeben sind, sondern einfach, weil das natürliche, gesunde Gemüt stets bereit sein wird, die lebendige, organische Kraft solcher Musik auf sich wirken zu lassen, ihr klingendes Leben ganz naiv zu genießen.

Strauß hat viele Wandlungen durchgemacht, seine Vitalität fand stets den Zusammenhang seines Schaffens mit den kulturellen Erscheinungen der Zeit, es ging keine wichtige künstlerische „Bewegung" an ihm spurlos vorüber, — bis zu den Extravaganzen der „jüngsten" Richtungen. Freilich: diese zehn Jahre brachten ja bereits seine Stagnation — und dennoch lebt sein Werk in allen seinen wesentlichsten Teilen über allen problematischen Erscheinungen dieser Zeit, über allen Kämpfen einer fast nur noch intellektuellen Jugend in der Musik. Triumphiert so ein äußerlicher Naturalismus? Als Prinzip, das nur die getreue Schilderung von Eindrücken, die allergenaueste Darstellung von Vorgängen verfolgt, wohl niemals. Ein Triumph kann deshalb die „Alpensymphonie" auch dann nicht sein, wenn man überwältigt vor ihrer Architektur, ihrem technischen Organismus, ja vor der warmen Breite der Melodik in ihrem letzten Abschnitt steht; als Kunstwerk eine großartige Verfallserscheinung, imponiert die lediglich als ein Stück denkbar vollkommener Musik-Artistik. Und dennoch triumphiert der Natu-



RICHARD STRAUSS

Zu seinem 60. Geburtstage am 11. Juni

ralist Strauß über alle Hysteriker von 1924, freilich nicht mit dem naturalistischen Prinzip, das er sicherlich auch niemals bewußt verfolgt, sondern mit der naturalistischen Haltung dessen, der frei und selbstherrlich, schrankenlos und ungehemmt sich an das Leben hingibt und sich vom schönen oder häßlichen Augenblick, vom guten oder bösen Impuls befruchten läßt, im Grunde unbekümmert um das Resultat an sich: es mußte ja Leben sein, da es aus dem Leben kam — ein anderes „Prinzip" gibt es für den dionysischen Menschen nicht. Und Strauß *ist* Dionysier — die Haltung seiner Themen ist die des stürmischen Aufschwungs, seine Musik sagt „ja" zu aller Kraft und Schönheit des Erschaffenen in der Natur, und dies ist es, was letzten Endes den unbefangenen Geist und das gesunde Gemüt auch heute noch für seine Musik begeistern muß: daß sie zu erfreuen vermag, daß sie uns mitreißt in ihren frohen Schwung — und wenn es nur Stunden sind, so sind diese Stunden stark und schön und bleiben in unserer Erinnerung. Es ist der Geist der „Fröhlichen Wissenschaft" darin, dieser kühne tänzerische Geist, der im „Zarathustra" lebendig ist, in der Sinnenfroheit des „Rosenkavalier" und in einzelnen Szenen der „Ariadne", der im Grunde alle Straußsche Melodik kennzeichnet, auch dort, wo sie — z. B. in den lüsternen Rasereien der Salome vor Jochanaan — von der Dämonie des Übersinnlichen getrieben ist. Selten geht Strauß' Melodie in die Tiefe, umsomehr in die Breite, — aber sollte sie deshalb weniger Melos, weniger Leben haben? Der sinnlich inspirierte Künstler schafft anders als der seelisch inspirierte, und seine Wirkung ist deshalb eine andere, vielleicht stets äußerlichere, — aber sollten deshalb die breit flutenden Melodienströme im „Don Juan" und „Zarathustra", in „Tod und Verklärung", im „Heldenleben" und in der „Domestica", im „Rosenkavalier" und in der „Salome" (— in allen diesen zum mindesten —) geringer sein an temperamentvollem Leben und naturhafter Kraft? Man gehe mit allem Ästhetizismus und aller hinterweltlerischen Krämerei — und gebe sich mit offenen Sinnen an diese Musik hin und mit empfänglichem Herz für alles Herzliche in ihr, für ihre süddeutsche Wärme und ihren Humor, — so wird sie ihre Wirkung nicht versagen.

Ein Thema ist es, das Strauß' gesamtes Werk bestimmt: die Liebe. „Das Geheimnis der Liebe ist größer, als das Geheimnis des Todes", — in diesem Satze steht Strauß' „Salome" jenseits aller Schauer ihrer Hysterie: ein Weib und nichts als dieses. In allen Formen des Vergänglichen offenbart Strauß' Musik die Macht des Eros, von der jugendlich suggestiven Sexualität des „Don Juan" bis zur verklärten Inbrunst des Frauenterzetts im „Rosenkavalier", der großen Liebesszene von Bacchus und Ariadne; bis zum Ethos der Leidenschaft in der „Elektra" — denn es ist ganz unbedingt mehr das Ethos der unerbittlichen Rachsucht aus unerbittlicher Liebe, dieser große Gedanke des antiken Dramas, als der Vulkan unergründlicher Perversität, das Strauß zu dem großen Wurf seiner „Elektra" begeisterte. Er müßte nicht der Mensch seiner Zeit sein, wenn „Salome" und „Elektra" nicht alle Zeichen der Dekadenz dieser Zeit tragen sollten; aber er müßte auch nicht der große Musiker sein, wenn nicht seine Musik gerade in diesen Werken das Ethos der aus dem dämonischen Widerstreit der Kraft des Guten mit der Kraft des Bösen geborenen menschlichen Wesenheit offenbarte.

Strauß ist unser, — dies ist der frohe Gedanke des 11. Juni, und wir können an diesem Tage kaum Besseres tun, als uns auf das Schöne zu besinnen, das Strauß uns gab. Gewiß: Strauß erlebt heute nicht nur, daß sein Werk lebt, sondern er erlebt in seinem neueren Schaffen schon seine eigene Historisierung; aber er kann sie sich, ganz im künstlerisch-geistigen Sinne, durchaus leisten; und dies ist sein Sieg.

Die Geschichte der Musik in Frankfurt / Von Dr. K. Meyer

Die Musikgeschichte der Stadt Frankfurt! Man denkt sich das Bild eines reichen und eigentümlichen Lebens, wie es einer so bedeutenden freien Reichsstadt entspricht. Sucht man die Sonderheit und Eigenart dieser Entwicklung, so bleibt man ziemlich enttäuscht und findet nichts als eine — vom 18. Jahrhundert an allerdings besonders konzentrierte — Widerspiegelung der allgemeinen künstlerischen Strömungen.[1] Der Grund dieser Verhältnisse muß wohl in der wirtschaftlichen und sozialen Struktur der Stadt beruhen. Frankfurt war nicht Sitz einer Hofhaltung, besaß keine alte Universität, keine über die Grenzen hinaus berühmte Klosterschule, und es lag nicht einmal an ständigen Handelsstraßen von Süd nach Nord, von West nach Ost. Es war lediglich Mittelpunkt des westlichen Deutschland und erhielt sein Leben zweimal im Jahr durch die großen Messen, die seit dem 13. und 14. Jahrhundert hier bestanden und durch seine Erhebung zur Wahl- und Krönungsstadt der deutschen Könige und Kaiser.

Zu diesen besonderen Anlässen wurde dann eine Überfülle von künstlerischen Darbietungen gefordert, wie sie sich die Stadt sonst nicht leisten konnte. Man holte sich daher Kräfte und Hilfe von auswärts, und das Gebotene erfüllte die musikalischen Bedürfnisse der Einwohner so weit, daß man sich in gewöhnlichen Zeiten mit wenig begnügte. So mag es gekommen sein, daß Frankfurt nie der

[1] Vergl. C. Valentin: Geschichte der Musik in Frankfurt a. M. O. Bacher: Die Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert. Festschriften des Cäcilien-Vereins und der Museumsgesellschaft. C. Israel: Frankfurter Konzert-Chronik.

Sitz einer bedeutenden musikalischen Schule geworden ist, wie wir es von zahlreichen andern Städten Deutschlands wie Lübeck, Leipzig, Nürnberg, Halle u. a. wissen.

Gleich die früheste Nachricht, die von musikalischen Dingen berichtet, hängt mit einer Kaiserwahl zusammen. Im 14. Jahrhundert mußte die Bartholomäuskirche — der Dom — als Krönungskirche erneut und erweitert werden, und bei dieser Gelegenheit findet man es auch notwendig, eine neue Orgel bauen zu lassen. Vielleicht hängen mit den Trauerfeierlichkeiten für die Fürsten auch die großen Passionsaufführungen statt, von denen sich für eine in Frankfurt die sogenannte Dirigierrolle, d. h. das genaue Textbuch mit allen szenischen Bemerkungen, erhalten hat. Ihr Verfasser ist der Kanonikus Baldemar von Peterweil vom Bartholomäusstift. Da überhaupt nur ganz wenige von diesen alten Spielen im Original existieren, so gewinnt die Frankfurter Fassung eine überlokale Bedeutung, und wahrscheinlich handelt es sich hier sogar um eine eigne Sitte und Bevorzugung. Denn wir hören von großen Passionsvorstellungen und Prozessionen bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, 1467, 1493, 1497 und 1506. Später im 18. Jahrhundert muß das Telemannsche Passionsoratorium immer wieder aufgeführt werden, und schließlich wird der Cäcilien-Verein mit seinen jährlichen Wiederholungen einer der frühsten Interpreten der Bachschen Matthäus-Passion.

Wie überall so spielten auch bei uns im Mittelalter neben den offiziellen geistlichen Musikern die Spielleute eine Rolle und hatten ihre bestimmten Rechte und Aufgaben. Im 14. Jahrhundert fanden sie sich zur Zeit der Frühjahrsmesse bereits zu Wettspielen zusammen, ein Zeichen, daß sie als Gilde bereits bürgerliche Gleichberechtigung erlangt hatten. So arg war es wohl mit der Trennung von weltlicher und kirchlicher Musik gar nicht bestellt. Enthält doch die berühmte Limburger Chronik eine Reihe von weltlichen Tanzliedern, die einen „Mönch barfüßer ordens" aus Frankfurt „uff dem meine" zum Verfasser haben. „Der sang die schönsten lieder am Rheinstrome und was er sang, das sangen die leute alle gern und alle meisten pfiffen, und andere spielleute führten den gesang und das gedicht, . . . er sang dies Lied:

May, May, May
Du wunnigliche Zeit
Mennigliche frewde geit
Ohn mir, wer meinte das?

Der reihen und wieder sang machte er gar viel und war das alles lustig."

Die musikalischen Feiern für die Krönung wurden in den Statuten des Bartholomäusstiftes niedergelegt, ursprünglich nach der goldnen Bulle von Baldemar von Peterweil, dem Schreiber der Dirigierrolle verfaßt, später dann jeweils redigiert. Danach waren folgende Gesänge vorgeschrieben: Man begann mit der Messe der hl. Jungfrau und den Antiphonen: Salve sancta parens, Ave praeclara und Alleluja virga Jesse. Den Höhepunkt bildete die Heilig-Geist-Messe mit der Sequenz: Veni creator spiritus. Nach der eigentlichen Weihe und dem Schwur des Kaisers wurde dann das den ersten deutschen Königen geweihte Officium mit der sequenzia proprio de sancto Carolo und das Tedeum gesungen. Die Sequenz stand in lydischer Tonart über dem strophischen Text: O rex orbis imperator. Die Ausführenden waren vermutlich die Sänger des Bartholomäusstiftes, unterstützt von den beiden anderen im 14. Jahrhundert gegründeten Chören des Leonhardstiftes und der Liebfrauenkirche.

Handelte es sich bisher um reine gregorianische Weisen, so bürgerte sich am Ende des 15. Jahrhunderts auch die figurierte Musik in Frankfurt ein. Am Kaiserhof in Wien wurde 1467 die „auf brabandisch (= niederländisch) diskantierte Hofkapelle" gegründet und diesen Sängern bei der Kaiserwahl Friedrich III. 1486 die Ausführung des feierlichen Gottesdienstes übertragen. Der damalige Stadtarzt Johann v. Soest huldigte in seiner doppelten Stellung als städtischer Sangesmeister der neuen musikalischen Richtung, konnte jedoch nur langsam mit seinen Bestrebungen durchdringen, da die neue Kunst als Grundlage eine ernste wissenschaftliche Schulung voraussetzte. Durch die Gründung der Universität Mainz hatte aber das Bartholomäusstift seine oberste Klasse verloren und damit die einer höheren Ausbildung fähigen Schüler. Bedeutende Vertreter der Musikwissenschaft, wie etwa der in Frankfurt lebende Joh. Cochläus hatten daher keine Wirkungsmöglichkeit und sahen sich gezwungen, still für sich zu arbeiten und ihre Ergebnisse zu veröffentlichen. Erst mit der Reformation und den durch sie gegebenen neuen Verhältnissen findet die mehrstimmige Musik als Choral im Gottesdienst allgemeine Verbreitung. Noch eines Gebrauchs aus dieser ältesten Zeit müssen wir Erwähnung tun und von dem durch Goethes Schilderung in Wahrheit und Dichtung so berühmt gewordenen Pfeifergericht erzählen. Zu den Messen erschienen natürlich stets zahlreiche auswärtige Kaufleute, die für die Berechtigung, am Meßhandel teilnehmen zu dürfen, einen bestimmten Zoll zahlen mußten. Durch kaiserliches Privileg waren die Städte Worms, Bamberg und Nürnberg hiervon gegen Überreichung bestimmter Gaben, die sie unter der Musik der Pfeifer übergeben mußten, befreit. Man hatte sich schließlich geeinigt, daß Nürnberg allein alle drei Pfeifer zu stellen hätte, die eigens von der Stadt in der alten überkommenen Weise unterrichtet werden mußten. J. H. H. Fries hat 1752 eine große Abhandlung über das Pfeifergericht geschrieben und berichtet darin über „Ihre Music" folgendermaßen: „Sie blasen einer jeden Stadt besonders Stük, und accompagniren alsdann einander. Und so gehen sie in einer Reihe von ihrem Quartier zu pfeiffen anfangende über die Straße bis in den Saal des Rahthauses, und in die Schranken, worinn das Schöffen-

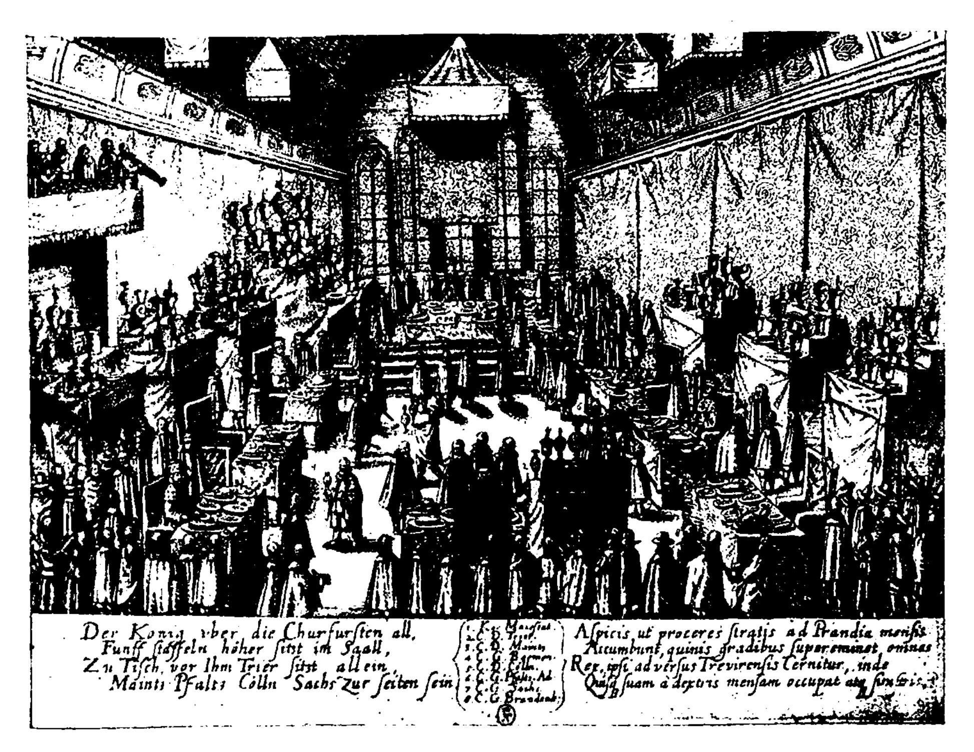
Collegium sitzet. Hier halten sie ein, und bleiben so lange stehen, bis der Abgeordnete seine Rede getan und wieder herauskommt, worauf sie das nemliche Stük wieder machen, und damit über die Straße fortfaren. . . . Zween Frankfurter Grenadiers pflegen vor dem Zug herzugehen. Die Music wird von den Pfeifern nach solchen Noten gemacht, wie hieneben zu sehen:"





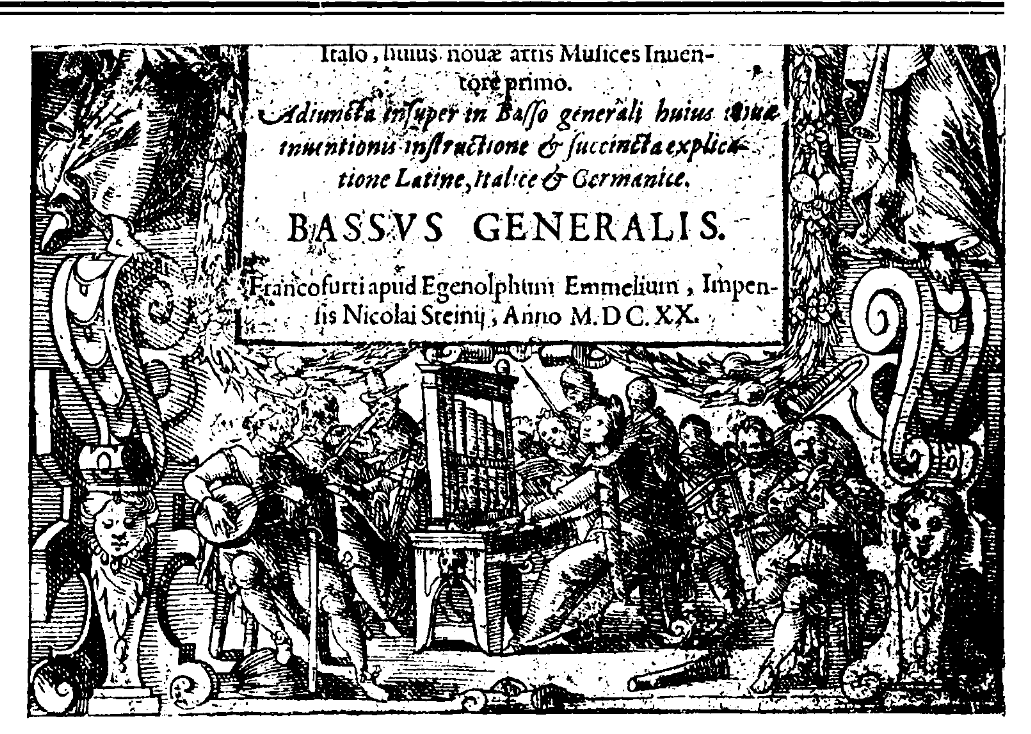
Das war also die unerläßliche, streng behütete Melodie des Pfeifergerichts!

Die wesentlichen Ereignisse, von denen wir bisher berichtet, standen mit den Krönungs- und Messefeierlichkeiten in Zusammenhang. Daß daneben auch in Privathäusern Musik getrieben wurde, ersehen wir aus den Aufzeichnungen Bernhard Rohrbachs (Mitte des 15. Jahrhunderts). Dort wird der Musikunterricht geschildert, den seine Schwestern für das „clavyzimmel und clavychordium" erhalten. Er selbst spielte Orgel, mitunter das „große werck" in der Bartholomäuskirche. Doch bleiben solche Nachrichten vereinzelt. Nur eine Tatsache spricht dafür, daß in den Familienkreisen die Nachfrage und der Verbrauch von Musikalien groß war, das rasche Aufblühen des Notendruckes und Musikhandels im 16. Jahrhundert. Ja, die Frankfurter Drucker und Händler waren bald bis in das östliche Deutschland hinein maßgebend und vermittelten den Verkehr mit Italien und Frankreich. An der Spitze der Frankfurter Musikoffizinen steht Christian Egenolff mit seinen bedeutenden Veröffentlichungen der Horazischen Oden-Kompositionen (1532) — ein Nachdruck der Oeglinschen Ausgabe (1507) —, der Gassenhawer und Reutterliedlein, und zweier geistlicher Werke, der Hymni ecclesiastici und des Psalters von Burcard Waldis. Wir sehen, Humanismus und Reformation machen ihre Einwirkung geltend und bringen dem städtischen Musikleben erfreulichen Aufschwung. Mehrere Aufführungen von Schuldramen lassen sich verzeichnen, an denen im Anfang noch Handwerkerzünfte teilnahmen; 1545 vor allem das geistliche „Spiel von der keuschen Frawen Susanna" von Paul Rebhuhn, das noch bis in die neunziger Jahre das beliebteste blieb. Die Stadt erhielt auch ihr eigenes Gesangbuch, herausgegeben von Joh. Wolff, einem früheren Dominikanermönch, der nach seinem Übertritt zur neuen Lehre eine musikalische Offizin gegründet hatte. Immer stärker macht sich die fördernde Be-



Krönung Kaiser Matthias' und seiner Gemahlin 1612 (Bankett mit Musik)
(Original im Besitz des Städt. Historischen Museums in Frankfurt a. M.)

deutung des Notendrucks fühlbar. Komponisten wie Jacob Meiland werden nach Frankfurt geführt, um hier ihre Werke zu publizieren und sie dem Rat der Stadt zu widmen. Die erste Stellung nimmt der Stein-Richtersche Verlag ein, der es sich zur Aufgabe macht, die neuen italienischen Komponisten in Deutschland einzuführen. Neben den Werken Viadanas finden wir von deutschen Meistern vor allen die beiden Praetorius vertreten. So wurden die Frankfurter mit dem neuen monodischen Stil vertraut und konnten bei der Krönung Kaiser Matthias' 1612 im figurierten Singen mitwirken, wenn auch der kaiserliche Kapellmeister hier noch wie bisher die Führung hatte.



Frankfurter Kirchenchor 1620 (Ausschnitt vom Titelblatt der Concerti sacri von Viadana)
(Original im Besitz der Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.)

1623 wurde nun der Musiker an die Barfüßerkirche — die Hauptstätte der reformierten Lehre — berufen, der dem Frankfurter Musikleben des 17. Jahrhunderts die Prägung geben sollte — *Johann Andreas Herbst*. Wenn auch keine ganz große richtunggebende Persönlichkeit, war er doch der rechte Meister für seinen Posten und wußte in seiner Wirkungszeit 1623—1666 die Musik in der Kirche und in der Schule wohl zu leiten. Erreichte er auch nicht den bedeutenderen Zeitgenossen Heinrich Schütz, so bleibt er ein Vertreter jenes soliden Künstlertypes, der es trotz der Drangsale des Dreißigjährigen Krieges verstand, die Kultur in die spätere Zeit hinüberzuretten, ja dem es gelang, dort aufzubauen, wo sonst nur zerstört wurde. Herbst hat sich die geeigneten Hilfskräfte, vor allen den Konzertmeister Hupka herangezogen. Er hat für den Gottesdienst und für besondere Feierlichkeiten die Kompositionen geliefert, neben weltlichen Werken die zahlreichen Kantaten und Kirchengesänge. Er hat in der Barfüßerschule eine Generation tüchtiger musikalischer Schüler herangebildet, von denen er einige als Mitarbeiter benutzen konnte. Er hat ein umfangreiches Studienmaterial zusammengebracht und die pädagogischen Erfahrungen in seiner „Musica prattica sive instructio pro Symphoniacis, d. h. eine kurtze Anleitung wie die Knaben und Andere können im Singen unterrichtet werden" niedergelegt. Im Praktischen wie im Theoretischen verfolgt er zwar keine originellen Wege, dafür beherrscht er das Wissen und Können seiner Zeit und versteht, es der Umwelt zu vermitteln, und er ist ein vorzüglicher Organisator, der, trotz schwieriger äußerer Verhältnisse, den Betrieb zielsicher zu steuern wußte.

Über die Kirchenmusik der nächsten 50 Jahre bis zur Berufung Telemanns ist wenig zu berichten. Sie bewegt sich in den von Herbst angegebenen Bahnen und zeigt ein weiteres Vordringen des neuen monodischen Stils und ein gewisses Hinneigen zum Pietismus, was durch die Eigenschaft Jakob Speners als Senior an der Barfüßerkirche verständlich wird. Männer wie Strattner und Briegel, beide in nahen Beziehungen zum Darmstädter Hof, bekleiden zeitweise die ersten Stellungen. Wesentlicher wird die Entwicklung des bürgerlichen Musiklebens. Durch die Lehrtätigkeit von Herbst hatte sich eine Reihe musizierender Dilettanten herausgebildet, die sich im Collegium musicum des Hauses Frauenstein zusammenfanden. Dort wurden mehrstimmige Lieder gesungen und Suiten gespielt, wie es damals Mode wurde. Mehrere Werke wie Wolfgang Briegels „Musicalisches Tafel Confect" und die zwei Teile „Deliciarum Musicalium" von Hieronymus Kradenthaler sind Mitgliedern dieses musikalischen Kränzchens gewidmet, dessen bedeutendste Persönlichkeiten die beiden Brüder Fleischbein waren.

So fand *Georg Philipp Telemann*, als er 1712 nach Frankfurt berufen wurde, auch außerhalb der kirchlichen Obliegenheiten ein reiches Wirkungsfeld in den Familien des Patriziats vor. Telemann, der berühmte Zeitgenosse Joh. Seb. Bachs, war bei weitem kein so tiefer und gewaltiger Künstler wie dieser größte Meister. Er war liebenswürdiger und fand daher leichter Anerkennung, dabei verfügte er über eine geradezu verblüffende Schaffenskraft. Wollte man eine Gesamtausgabe seiner Werke veranstalten, so würden sie gewiß ebensoviel

Bände füllen wie die Lebensarbeiten von Bach und Händel. Der neue Kapellmeister kam vom Eisenacher Hof als schon berühmter Komponist nach Frankfurt und entfaltete nun hier seine ganze reiche und liebenswürdige Persönlichkeit. Die kompositorische Tätigkeit tritt bei ihm noch stärker hervor als bei Herbst. Alle 14 Tage hatte er für den Gottesdienst in der Barfüßerkirche seine Kantate zu schreiben, bei besonderen Gelegenheiten, wie der Geburt Leopolds von Österreich, galt es besondere Festgesänge und Serenaten zu verfassen. Ja, als Telemann 1721 dem Ruf nach Hamburg folgte, mußte er sich sogar verpflichten, noch bis zum Jahre 1761 die Kirchenjahrgänge mit Kompositionen zu versorgen! Das bedeutendste Werk, das Telemann für Frankfurt geschrieben hat, ist die Passionsmusik nach dem Text von Brockes, den auch Händel und Bach für ihre Passionen benutzt haben. Die musikalische Aufführung der Leidensgeschichte war in Frankfurt, wie wir gehört haben, seit den frühesten Zeiten eingebürgert und erhielt nun durch das neue Werk seine Krönung; bis zum Ende des Jahrhunderts wird es immer wieder aufgeführt.

Es lag nahe, daß die elegante Persönlichkeit Telemanns — man lese nur den flüssigen Stil seiner Briefe und Schriftstücke — bald in enge Beziehungen zu dem

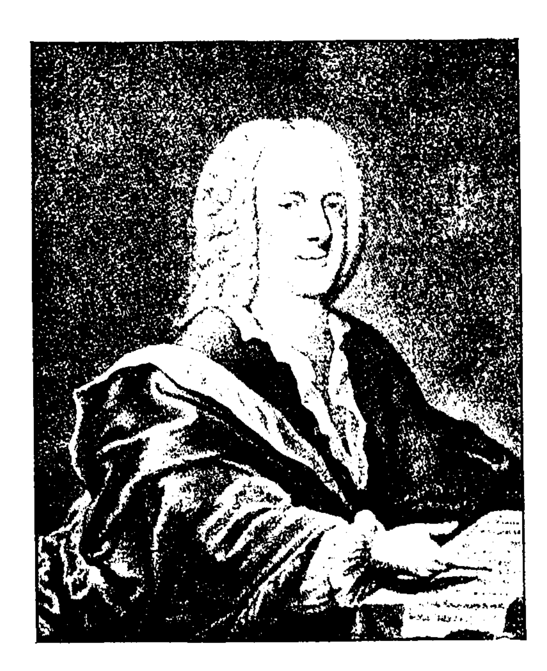


Johann Andreas Herbst, Musikdirektor in Frankfurt um 1635
(Original im Besitz des Städt. Historischen Museums in Frankfurt a. M.)

Frauensteinschen Collegium trat und das dortige Dilettantenorchester mit viel Freude und Erfolg leitete. Der Anregung dieses Kreises verdanken wir das Entstehen einer unübersehbaren Reihe von Instrumentalkompositionen. Trios, Quartette, kleine Kammermusiken, Konzerte, Suiten und Ouverturen verfaßte der Meister für sein Orchester, und schließlich komponierte er für diesen Zirkel die Davidischen Oratorien, die sich auch noch Jahre hindurch der größten Beliebtheit beim Frankfurter Publikum erfreuten. Ursprünglich hatte das Collegium nur anläßlich der Messen zweimal im Jahre konzertiert; unter Telemanns Führung fand wöchentlich eine „Große Aufführung" im Hause Frauenstein statt, was „den Beginn eines regelmäßigen Konzertwesens in Frankfurt" bedeutet. Telemann ließ sich von dem eleganten gesellschaftlichen Leben der Stadt tragen, wie er seinerseits den Stil der heiligsten Werke, der Passionen und Oratorien, dem Rokokogeschmack des Publikums anzupassen wußte. So kommt es, daß uns heute die Kompositionen am besten dünken, in denen sich sein Stil mit dem Inhalt deckt, wie in den Instrumentalmusiken für das Collegium musicum; während uns die Passionen und die Davidischen Oratorien etwas spielerisch anmuten, fanden sie seinerzeit beim Publikum begeisterte Aufnahme.

Wie Joh. Andreas Herbst für das 17. Jahrhundert, so war Telemann für die Entwicklung im 18. Jahrhundert richtunggebend. Er hat den Boden bereitet, auf dem sich nunmehr ein vielseitiges Leben entfalten sollte. Gleichwertig neben die Kirchenmusiken hatte er die wöchentlichen privaten Konzerte gestellt. Außer der Wiederholung seiner Lieblingskompositionen ergießt sich nun über Frankfurt ein Segen auswärtiger Virtuosenkonzerte. Neben Größen, die auf der Maultrommel spielen oder zweistimmig auf einer Flöte zu blasen verstehen, treten da wirkliche Künstler auf, wie die berühmte Tarquinia Molza, Elisabeth Schmeling und die Kinder Mozart (1763). Kommt uns jetzt die Anzahl auch nicht so groß vor, so war sie mit ihren zwanzig Konzerten im Jahr damals schon beträchtlich. Und nun tritt als dritter mächtiger Faktor neben Kirchen- und Kammermusik noch die Oper, jene Gattung, die Telemann gerade während seiner hiesigen Tätigkeit gar nicht gepflegt hatte. Vorerst handelt es sich allerdings nicht um einen ständigen Betrieb, sondern zahlreiche Wandertruppen des In- und Auslandes schlagen ihr Quartier bei uns auf. Im Jahr 1700 erscheint zuerst aus Straßburg eine französische Truppe mit Werken von Lully und Cambert. Mehr Anklang finden die kleineren Formen, die italienische Buffa, die französische Opéra comique und das deutsche Singspiel. Um 1730 kommen die Italiener Mingotti und Bon und bringen Pergolesis „Serva padrona" mit, um 1740 lösen sie die Wiener Singspieltruppen von Prehauser und Kurz-Bernardon mit ihren

Zauberopern ab. Während des Siebenjährigen Krieges macht sich durch die fremden Besatzungen englischer und französischer Einfluß geltend. Favart, Duni und Monsigny gewinnen rasch auch die Frankfurter Hörer, und Coffeys musikalische Posse: „The devil to pay" wird in deutscher Fassung bald eins der populärsten Zugstücke. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die wirtschaftlichen Verhältnisse ruhigere wurden und der Wohlstand andauerte, hatte sich die neue Kunstgattung schon so weit eingebürgert, daß die Truppen nicht nur zur Messezeit, sondern mehrere Monate, ja schließlich mehrere Jahre, wenigstens saisonweise mit Bonn und Mainz abwechselnd, in der Stadt blieben. Die Lebensweise der Schauspieler wurde dadurch eine seßhafte und gehobenere, die Tradition eine zielbewußtere und ihre kulturelle Aufgabe insofern eine andere, als sie sich an die Wiedergabe schwierigerer und größerer Werke heranwagen konnten. Diese Epoche wird eröffnet von jener Marchandschen Truppe, die wir aus Goethes Autobiographie kennen, und die sich von 1771—1777 in seiner Vaterstadt aufhielt. Als Kapellmeister wurde Chr. G. Neefe, der bekannte Lehrer Beethovens in Bonn, als andere bedeutende Führerpersönlichkeit Stegmann von dem nächsten Entrepreneur Abel Seyler (1777/78) gewonnen. Hinzutrat als Konzertmeister der hervorragende Komponist Fr. L. Benda. Aus der Seylerschen Truppe ging dann der Mann hervor, der die Frankfurter Bühne bis zum Übergang zu einem stehenden Operntheater führen sollte, der Schauspieler Großmann. Die Verbindung mit Neefe und Stegmann und mit dem Chur-Cölner Hof blieb bestehen, zugleich die doppelte Einstellung der Gesellschaft für Schauspiel und Oper. Gerade durch seine stark literarisch betonte Richtung fand Großmann in der Frau Rat seine eifrigste Stütze. Mit dem chur-cölnischen Theater alternierend und rivalisierend wirkte seit den achtziger Jahren die Truppe von Joh. Boehm, einem österreichischen Musiker, der Konzertmeister beim National-Singspiel in Wien gewesen war. Seiner Art nach ausgesprochener musikalisch eingestellt, wandte er außer dem Singspiel sein Hauptinteresse der Pflege des Balletts zu. Zahlreiche Noverresche Ballette ließ er durch einen von dessen Schülern, Vogt einstudieren. Der literarische Kreis fühlte sich daher verpflichtet, auf die Leistungen Boehms etwas herabzusehen, ein falsches Urteil, das sich vom Opernstandpunkt aus nicht aufrecht erhalten läßt. Gebührt doch Boehm ein wesentliches Verdienst für die Verbreitung der Gluckschen Werke, der Opern und der Ballette. Bei Boehm hörte man auch die neuesten Mozart-Opern, daneben Salieri, Paesiello u. a., bei Großmann Holzbauers „Günther von Schwarzburg", Wieland-Schweitzers „Alceste", Neefes „Zigeuner" usf. Eine sehr beliebte Gattung bildete auch das Melodram: Bendas „Medea" und „Ariadne", Reichardts „Ino" finden sich häufig auf dem Spielplan. Über die Stimmung und die Meinung wohl der meisten Hörer geben uns die Berichte des Literarhistorikers Aloys W. Schreiber in seinen Dramaturgischen



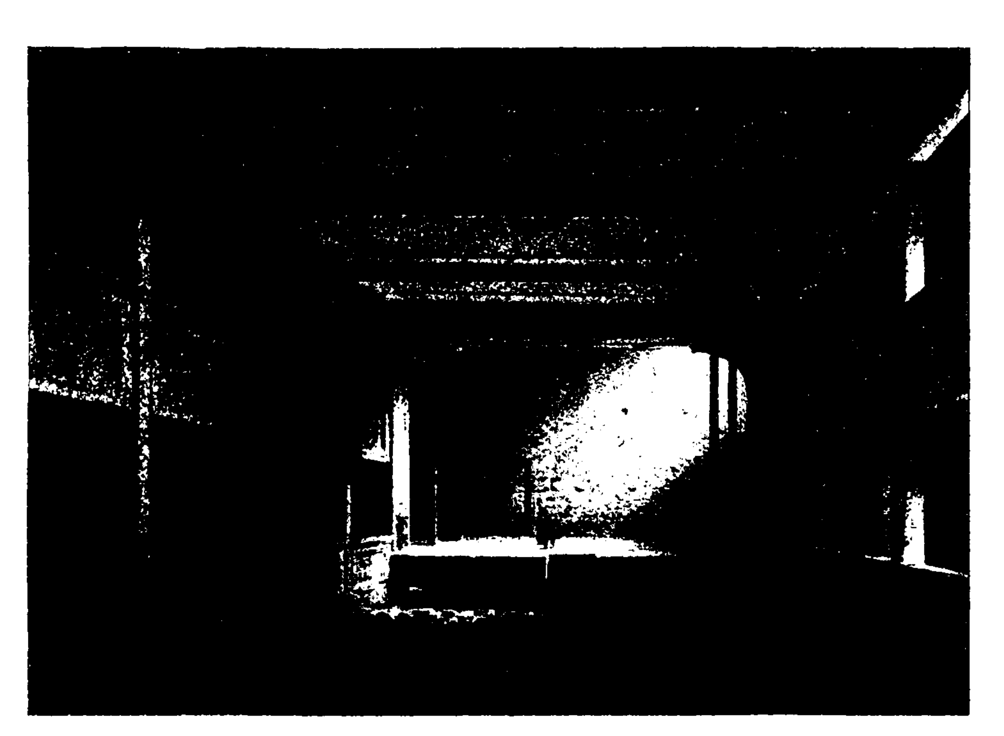
GEORG PHILIPP TELEMANN

Blättern ein interessantes Bild. Auf die „schwere und unverständliche" Musik Mozarts mußte man sich erst einstellen, vor allem stieß das Verständnis für den Don Giovanni auf große Schwierigkeiten.

Einen Höhepunkt für das Frankfurter Musikleben bildeten die Krönungsfeierlichkeiten der Jahre 1790 und 1792. Die Großmannsche Truppe — die seit 1782 erst unter Tabor, dann unter Stegmann als Mainzer-Frankfurter National-Theater in dem städtischen Theaterbau spielte — führte Salieris „König Axur" und Wranitzkys „Oberon" auf, jenes Werk, das nachweislich auf Mozarts Zauberflöte von so großem Einfluß gewesen ist. Joh. Boehm brachte im Komödienhaus als Festoper „Cora" von dem Dresdener Kapellmeister Naumann heraus. Daneben gastierte noch eine Straßburger Oper unter Manon d'Emery mit französischen Werken, und 1792 eine „Frankfurter Schauspielergesellschaft". Am Wahltag führte die kaiserliche Kapelle unter Salieri eine Messe von Righini, dem ausgezeichneten Kapellmeister des Mainzer Theaters, und ein Tedeum von Salieri auf. Außerdem wurde noch eine Krönungskantate von J. Walter, dem Tenoristen der Mainzer Truppe, eine Kantate von Zumsteeg und ein Festlied von Ihlée — wohl dem späteren Direktor der Frankfurter Oper — aufgeführt. Schließlich veranstaltete während der Krönungstage Mozart eine Academie, in der der Meister zwei eigene Klavierkonzerte und eine Fantasie aus dem Stegreif spielte, zwei neue Symphonien dirigierte und Mad. Schick und Mons. Ceccarelli Arien und Duette sangen, Mozart aber trotzdem die kaiserliche Gunst nicht er-

warb. Überlegt man, daß zu gleicher Zeit vier Operntruppen —, die Mainzer, die Boehmsche, die Straßburger, die Frankfurter — spielten, daß außer ihren Orchestern noch die Kaiserliche Kapelle und die verschiedenen Kirchenchöre mitwirkten, daß sich neben Mozart zahllose Virtuosen hören ließen, — u. a. der berühmte Abt Vogler — so hat man einen Begriff von dem Musiksegen, der Frankfurt damals überschüttete, und der wohl selbst einem modernen Musikfest nichts nachgibt.

Als dann 1792 die Kriegswirren ausbrachen und die sozialen und wirtschaftlichen Grundlagen so völlig umgestalteten, blieb von den alten Kräften nur wenig bestehen, und im 19. Jahrhundert bietet sich uns ein völlig anderer Anblick. Aus den schwankenden Verhältnissen, wie sie die wechselnden Wahlen und Messen bedingten, hatten sich, wie wir sahen, ständigere Betriebe herausgebildet. Bereits im 18. Jahrhundert war die Kirche als Trägerin des künstlerischen Lebens hinter der Bühne und den privaten Kreisen zurückgetreten, die neuen Kulturförderer hatten sich in immer höherem Maße bewährt und übernehmen nun — auch hier der Entwicklung des übrigen Deutschland folgend — die Führung. Von den Wandertruppen und Gastopern, die Frankfurt zur Kaiserkrönung 1792 beherbergt hatte, war nur die sogenannte Frankfurter Theatergesellschaft übrig geblieben. Sie bezog das städtische Theaterhaus und führte hier — zuerst durch äußere Schwierigkeiten gehemmt — ein bescheidenes Dasein. Doch wahrten die beiden ersten Leiter Ämilius Kunzen — der bekannte dänische Komponist — und Ignaz Fränzel die künstlerische Tradition und wußten den Spielplan mit allen bedeutenderen neuen Werken von Cherubini, Peter Winter u. a. abwechslungsreich zu gestalten. Später übernahm C. J. Schmidt (bis zu seinem Tode 1818) die Direktion der Frankfurter Oper, unterstützt vom Konzertmeister Hoffmann und dem berühmten damaligen Sänger, Komponisten und Dirigenten Schelble. Auf kurze Zeit folgte dann Ludw. Spohr, legte aber bald seine Tätigkeit wegen Differenzen mit dem Verwaltungsdirektor Leers nieder. Spohrs Nachfolger bis 1848 wurde Guhr, ein gewandter Dirigent, der auch sonst im Frankfurter Musikleben eine Rolle spielte. Unbekanntere Größen wie Schindelmeisser, Gust. Schmid u. a. füllen die Zeit der 60er und 70er Jahre aus, bis Otto Dessoff die Frankfurter Oper wieder zu einer der ersten deutschen Bühnen machte.



Theater im Junghof um 1739 (nach Reiffenstein)
(Original im Besitz des Städt. Historischen Museums in Frankfurt a. M.)

Während auf diesem Gebiet noch vieles — das Gebäude, die Truppe u. a. — vom 18. Jahrhundert übernommen werden konnte, zeitigte das Konzertwesen in rascher Folge eine Reihe ganz neuartiger Gründungen. Wir halten bei der Epoche der Singakademien. Die demokratische Weltanschauung, die alle Kultur damals durchdringt, macht auch in der Musik ihren Einfluß wirksam. Ein öffentliches Leben sollte beginnen, ohne Kastentrennung, ohne repräsentative Hofkunst. Auch in den öffentlichen Konzerten wollten die Dilettanten tätig an der Ausführung mitwirken. So entsteht als erster derartiger Verein in Frankfurt 1808 die Museumsgesellschaft, ursprünglich in vier Klassen zerfallend, von denen die unbedeutendste der Musik gewidmet war. Schließlich hat aber gerade diese Abteilung sich erhalten, und heute bildet die Veranstaltung der 12 Orchesterkonzerte die Haupttätigkeit des Vereins. Die junge Instrumentalmusik bildete sich eben die Institute, die sie zu ihrer Entfaltung brauchte, so wurden für Frankfurt die Museumskonzerte die Verkünder der Beethovenschen, Mendelssohnschen, Brahmsschen und Mahlerschen Werke, ihre Dirigenten — zum Teil in Personalunion mit denen der Oper, C. J. Schmidt, Schelble, Aloys Schmitt, Spohr, Guhr, Franz Messer, Carl Müller, Mengelberg — teils Interpreten, teils Wegebahner der symphonischen Kunst. Als Vorkämpfer hatten sie wirklich zu kämpfen, um wie überall die Lethargie des Publikums zu überwinden. Und auch jetzt steht wieder ein Vertreter der Neuesten, ein Führer der Jungen, Hermann Scherchen, an der Spitze der Konzerte, und macht den Hörern das

Leben nicht so angenehm, wie es der „alte Müller" 30 Jahre hindurch geduldet hat. — 1818 folgte dann die Gründung des Cäcilien-Vereins, dessen Chorkonzerte vielfach vom Dirigenten des Museums geleitet wurden. Im Geiste seines bedeutenden Stifters Schelble gelangten vorwiegend klassische Werke von Bach, Händel und Schütz durch ihn zur Wiedergabe. Als Ergänzung für das Gebiet des modernen Chorgesangs trat ihm 1852 ein von Schnyder von Wartensee angeregter Verein zur Seite, der zuerst unter der Direktion von Rühl, später von Bernhard Scholz stand. Vom Cäcilien-Verein wurde 1828 der Frankfurter Liederkranz, die erste Männergesangsvereinigung abgezweigt. Die Vorliebe für dieses Gebiet hat sich bei uns bis heute erhalten — die Zahl der bestehenden Männerchöre ist kaum zu übersehen — und fand in den vom Kaiser gestifteten Wettgesangsfesten einen lebhaften Ausdruck. Vielleicht lebte auch hier eine Erinnerung an die alten Krönungsfeierlichkeiten fort!

Während alle diese Gesellschaften in der Tradition des 19. Jahrhunderts wurzeln, und mehr oder weniger in die Vergangenheit weisen, sei zum Schluß noch des Institutes gedacht, das zwar auch eine Vergangenheit besitzt, von dem wir aber hoffentlich gerade eine Zukunft erwarten dürfen, das Hochsche Konservatorium. 1877 wurde es gegründet und trat gleich mit den bedeutendsten Persönlichkeiten an der Spitze auf den Plan. Auf seinem Direktorposten stand „der scharfe, modernste und witzige Raff", Clara Schumann leitete die Klavierklasse, Prof. Heermann war das Geigenfach, Bernhard Coßmann das Cellofach anvertraut. Der nächsten Generation war Bernhard Scholz der Leiter, unter ihm wirkten u. a. James Kwast und Hugo Becker. Eine Reihe bedeutenderer Musikpädagogen ist kaum zu denken. Frankfurt fing endlich an, eine musikalische Schule zu bilden, da ließ man die Kräfte sich zerstreuen. Ein merkwürdiger Zwiespalt im hiesigen Musikleben kommt hier wieder zutage. In unserer Stadt gibt es soviele Musikmäcene, die Namen Passavant und Bethmann finden wir als Gründer des Cäcilienvereins ebenso gut wie hundert Jahre später als Vorstandsmitglieder des in diesem Jahr neu gebildeten Symphonieorchesters, und doch wiederholt sich in allen Briefen und Bekenntnissen hier weilender Musiker, so bei Spohr, bei Clara Schumann u. a., immer wieder die Klage über die unüberbrückbare Kluft zwischen dem schaffenden Künstler und dem fördernden Publikum, die im Grunde beide innerlich auf einander angewiesen sein sollten. Daher sind viele bedeutende Persönlichkeiten von Frankfurt fortgezogen, so verlor auch das Konservatorium viele seiner tüchtigen Lehrer und damit seine internationale Stellung. Erst seit einem Jahr, seit der Berufung von Bernhard Sekles auf den Leiterposten kann man die Hoffnung hegen, daß das Institut wieder zu seiner Höhe hinaufsteigen wird, ja vielleicht, daß Frankfurt endlich im 20. Jahrhundert dazu kommen wird, einmal in der Entwicklung der Musik die Richtung zu geben. Sekles ist Lehrer von Paul Hindemith, beide gebürtige Frankfurter. Zählen wir hierzu Paul Bekker und Hermann Scherchen, zwei der stärksten Verfechter neuer Musik, beide zurzeit in Frankfurt wirkend, so läßt sich — hat man die Kraft, sie an unsre Stadt zu binden — von der Zusammenarbeit dieser vier eine fruchtbare Zukunft erhoffen.

Deutsche Dirigenten der Gegenwart: Hermann Scherchen

Von Dr. Adolf Aber (Leipzig)

Es ist ein unsäglich harter und steiniger Anstieg, den *Hermann Scherchen* zurücklegen mußte, ehe er zu diesem Gipfel gelangte: Leiter eines Deutschen Tonkünstlerfestes zu sein. In kleinen, engen Verhältnissen geboren, unter dem eisernen Zwang ärgster wirtschaftlicher Not aufgewachsen, dann durch den Krieg Jahre hindurch in einem öden Nest des Uralgebietes festgehalten, ist ihm bis etwa zu seinem dreißigsten Lebensjahr jeder heitere Lebensgenuß fremd geblieben. Und dann in verhältnismäßig ganz kurzer Zeit dieses Achtung heischende Sich-durchsetzen bis zum Antritt der Stellung als Leiter eines der ältesten und angesehensten deutschen Konzertinstitute, der Museumsgesellschaft in Frankfurt a. M.! Ohne Frage: es hat schon etwas Erzieherisches, diesen Lebensweg eines deutschen Musikers zu verfolgen, soweit er heute abgeschlossen vor uns liegt.

Als Sohn eines Gastwirts ist Hermann Scherchen 1891 in Berlin geboren worden. Niemand im elterlichen Hause hatte Sinn für die musikalische Begabung des Knaben, die sich schon im frühesten Kindesalter zeigte. Nur eine Scheuermagd nahm sich zuweilen seiner an, sang ihm Volkslieder vor und freute sich, wenn das Kind die Melodien nachsingen und im Gedächtnis behalten konnte. Bald hatte sich der damals Fünfjährige aus Gespielen von der Straße seinen kleinen „Chor" gebildet, dem er das von der Magd Erlernte sorgsam eintrichterte; und nicht wenig stolz war der kleine Dirigent, als er mit seiner „Kurrende" singend durch die Straßen zog und so seine ersten Erfolge errang. Der kostbare Lohn für diese kindliche Musizierfreudigkeit war eine kleine Geige, die der Vater dem jüngsten Musikus schenkte. Auf diesem Instrument machte der Knabe seine ersten ernsteren Studien, größtenteils als Autodidakt, zum Teil auch als Schüler eines jener betrüblichen Berliner „Hof"-Konservatorien („Quergebäude im 2. Hof links, 4 Treppen").

Bald mußte er aus dieser Musteranstalt entlassen werden, da kein Lehrer mehr vorhanden war, der nicht, statt ihn zu belehren, von ihm hätte lernen können. Inzwischen hatte aber der Zwölfjährige schon selbst eine Reihe von Nachbarkindern zu Schülern gewonnen; und der Erlös aus dieser Unterrichtstätigkeit genügte, um ihm selbst den Besuch eines größeren Konservatoriums zu ermöglichen. Der erste theoretische Unterricht, intensive Pflege klassischer Kammermusik, die Bekanntschaft mit der wichtigsten Orchesterliteratur waren der Gewinn dieser Zeit! Dazu ein Erlebnis von aufwühlender Kraft: die Berührung mit einer Partitur Gustav Mahlers, dessen Sechster Symphonie. Dem aus dem Knaben- ins Jünglingsalter tretenden jungen Musiker wurde diese Partitur, die ihm ein Zufall in die Hände gespielt hatte und über deren intensivem Studium er ganze Nächte verbrachte, zu einer Offenbarung.



HERMANN SCHERCHEN
(Phot. Frau Erna Lendvai-Dirksen, Charlottenburg)

Die Zeit ruhiger Entwicklung nahm ein jähes Ende, als Hermann Scherchen nach dem Besuch der Realschule gezwungen wurde, einem Broterwerb nachzugehen und, da der Vater inzwischen verstorben war, die Fürsorge für die Familie zu übernehmen. Es beginnen für ihn Jahre von unbeschreiblicher Härte und Mühseligkeit. Als Geiger im Kaffeehaus, als Aushilfsmusiker in verschiedenen Berliner Orchestern, mit meist schlecht bezahlten Unterrichtsstunden muß der notwendigste Lebensunterhalt verdient werden; und jeder ersparte Pfennig wird zur eigenen Weiterbildung verwandt. Auf dem Geigenpult Scherchens in den Berliner Nachtcafés liegen zwischen den Schlagern philosophische Schriften und wertvolle musikalische Literatur; und jede freie Minute wird, inmitten des Lärms kreischender Kokottenstimmen, benutzt, um zu lesen und zu studieren.

Die Feste in diesem öden Musikantendasein sind die großen Konzerte in der Philharmonie und im Blüthnersaal, wenn es gilt, unter ersten Dirigenten zu musizieren. Eine stattliche Zahl davon lernt Scherchen auf diese Weise kennen, mit allen ihren Vorzügen und ihren Schwächen. Entscheidend aber wird die Begegnung mit *Georg Göhler*. Durch seine Konzerte mit dem Blüthner-Orchester war Göhler auf den jungen Scherchen, der mittlerweile als Bratschist dem Orchester fest verpflichtet war, aufmerksam geworden. Als ihn *Arnold Schönberg* um einige Musiker für die ersten Aufführungen des „Pierrot lunaire" bat, empfahl er ihm sogleich Scherchen als Bratscher. In einer Villa in Zehlendorf begannen die Proben für das Werk, unter Schönbergs persönlicher Leitung und mit Frau Albertine Zehme (Leipzig) als Sprecherin. Nach der Einstudierung sollte dann das Werk in einer großen Zahl deutscher Städte zur Aufführung kommen. Da erkrankt Schönberg bei einer Probe. Soll man diese abbrechen oder versuchen, sie unter anderer Leitung zu beenden? Man entscheidet sich für das letzte, und Hermann Scherchen wird dazu ausersehen, die Proben weiter zu leiten. Er löst diese Aufgabe so außergewöhnlich gut, daß ihm Schönberg sofort anbietet, die Hälfte der Aufführungen des „Pierrot lunaire", die man beabsichtigt, zu dirigieren. Hochbeglückt nimmt Scherchen dieses Angebot an. Und es geschieht so das Unerhörte: ein Orchestermusiker, den kein Mensch bis zu dieser Stunde gekannt hat, tritt mit einem Male als Dirigent eines der exponiertesten Werke hervor.

Freilich: eine Sicherung der Existenz war damit noch nicht gewonnen. Scherchen mußte sich entschließen, außer Landes zu gehen und als Kapellmeister eines Kurorchesters am Strand bei Riga zu wirken. Dort überraschte ihn der Ausbruch des Weltkrieges. Es folgen schlimme Jahre als Internierter im Uralgebiet; allerdings auch Jahre äußerster Konzentration. Auf unmöglichen Papierfetzen entsteht die erste Niederschrift des Streichquartetts (Op. 1), und in späterer Zeit wird es möglich, gemeinsam mit anderen internierten deutschen Musikern ein Streichquartett zu bilden. Da werden nun, in dem weltentlegenen russischen Nest, Aufführungen Beethovenscher Quartette veranstaltet, mit etwa dreißig Proben für jedes Werk! Schließlich holt man die deutschen Musiker im „Stadttheater" von Wjatka als „Orchester" heran, und Hermann Scherchen leitet als Stehgeiger diese kleine Schar.

Es folgt der Ausbruch der russischen Revolution, der Friedensschluß mit Deutschland und die Heimkehr ins Vaterland. Wieder heißt es: von vorn beginnen. Ein Quartett wird gegründet und mit ihm vorwiegend

moderne Werke in Berliner Konzerten zu Gehör gebracht; und in kurzer Zeit hat Scherchen seinen Ruf als Vorkämpfer der modernen Musik erworben. Es gelingt seiner Energie weiterhin, eine „Neue Musikgesellschaft“ ins Leben zu rufen, als deren künstlerischer Leiter er große Symphoniekonzerte dirigiert, wiederum mit vorwiegend modernem Programm. Dazu tritt dann schließlich noch die Gründung der Zeitschrift „Melos“, die auch literarisch den Bestrebungen Scherchens, neuer Musik eine Bresche zu schlagen, dient. Von dieser Zeit an vollzieht sich Scherchens Aufstieg in schnellstem Tempo. Er wird Dirigent des neu gegründeten „Leipziger Konzertvereins“, dessen Konzerte er zwei Jahre hindurch leitet und nimmt dann den Ruf als Leiter der Frankfurter Museumskonzerte an, dem bald ein weiterer als Dirigent von Orchester- und Chorkonzerten in Winterthur folgt.

* * *

Diesen Lebensweg Hermann Scherchens muß sich ein jeder vor Augen halten, der zu seinem Künstlertum die rechte Einstellung gewinnen will. Scherchen ist es nicht gewohnt, sich eine Sache in irgendwelcher Beziehung leicht werden zu lassen. Er kennt nicht den Begriff Routine. Alles, was er tut, geschieht mit dem ganzen Einsatz seiner leidenschaftlichen Persönlichkeit, seiner fieberhaften Arbeitskraft und einer Intensität, die Fernstehenden wohl zuweilen als krampfhaft erscheint, die aber sein eigenstes Wesen ausmacht.

Die Tätigkeit Scherchens in Deutschland in der ersten Zeit nach dem Krieg hat es mit sich gebracht, daß man in ihm vorwiegend einen Propagandisten radikal-moderner Werke sieht. Sehr zu Unrecht! In Wahrheit ist Scherchen ein Musiker von außerordentlich starken historischen Interessen. Man muß einmal erlebt haben, wie Scherchen, inmitten einer Flut von Besprechungen, Proben, Konzerten sich die Stunden abspart, um sich in der Thomaskirche zu Leipzig älteste Orgelliteratur von dem jungen Meister Günther Ramin vorspielen zu lassen, oder wie er Orchesterstimmen zu einem Concerto grosso Händels, zu Ballettmusiken Glucks, Lullys oder Rameaus bezeichnet, wie er auf Orchesterproben die Stilistik verschiedener Zeitalter auseinanderzuhalten und auch dem schlichtesten Orchestermusiker zu erklären weiß. Nein sicherlich: dieser Mann ist kein engstirniger Radikaler! Er ist ein Musiker, dessen Horizont nur besonders weit gespannt ist.

Will man aber mit kritischem Blick die Grenzen abmessen, die ihm aus seinem eigenen Wesen heraus gesteckt sind, so laufen diese keineswegs zeitlich, zwischen „alter“ und „neuer“ Musik. Wohl aber ist ein Unterschied zu machen, ob Scherchen eine von innerer Spannung erfüllte, mit der Schärfe des musikalischen Gedankens arbeitende Musik interpretieren soll oder eine Musik, die, an der Oberfläche haftend, nur den „schönen Klang“ sucht. Mit dieser letzten Art Musik hat Scherchen allerdings nur geringere Fühlung. Zu sehr ist er selbst in jedem Augenblick von Energie und Spannung erfüllt, als daß er zu solcher innerlich „entspannter“ Oberflächenkunst ein enges Verhältnis gewinnen könnte. Das heißt aber noch keineswegs, daß ihm Klangsinn schlechthin fehle. Wer einmal den letzten Satz der Dritten Symphonie Gustav Mahlers unter seinem Stabe hat erklingen hören, der wird wissen, welcher Klangsinn in diesem Musiker wohnt. Nur ist Scherchen nicht gewillt, der Schönheit des Klanges irgend etwas von der Klarheit der gedanklichen Entwicklung zu opfern. Er haßt die schmalzigen Violoncellokantilenen und die Klangprotzerei „schöner“ Posaunenklänge. Wer einmal Gelegenheit hat, unter Scherchen die e moll-Symphonie von Brahms zu hören, der achte z. B. auf den Eintritt der Posaunen im letzten Satz. Wie völlig entmaterialisiert ist da (willige Spieler vorausgesetzt!) deren Klang!

Aus dieser Abkehr vom Klang als solchem ergibt sich auch ganz natürlich Scherchens Einstellung und sein enges inneres Verhältnis zur jüngsten Tonkunst. Diese ist ja, in großem geschichtlichen Zusammenhang gesehen, nichts weiter als eine scharfe Reaktion gegen die immer mehr in der Routine eines flachen Eklektizismus erstarrende Klangseligkeit der neudeutschen Schule. Geistigkeit soll wiederum an Stelle von Sinnenfreude treten. Und in diesem Grundstreben ist Hermann Scherchen der musikalischen Moderne innerlichst verbunden. Es ist möglich, daß die breite Masse des Publikums seiner Art zu musizieren deshalb fremd und kühl gegenübersteht, so zwingend diese Art auch einem kleineren (aber bestimmt wertvolleren!) Teil von Hörern erscheint. Aber es ist kaum anzunehmen, daß ein Mann wie Scherchen, der auch in seinem persönlichen Wesen kantig und konzessionslos ist, darauf jemals Rücksicht nehmen wird. Ihn kümmert im Konzertsaal immer nur das, was vor ihm geschieht, nie das, was das Publikum dazu meint.

Die Arbeit mit dem Orchester ist für Scherchen das eigentlich Wertvolle an seiner Tätigkeit als Dirigent, niemals der äußere Erfolg. Scherchen ist der typische Orchestererzieher. Wie bei sich selbst, so mag er auch beim Orchester nichts wissen von glatter, nicht mehr an sich selbst arbeitender Routine. Auch das bekannteste Werk wird von Grund auf probiert und neu erarbeitet. So kann sehr wohl bei Scherchen der Fall eintreten, daß er mit einem weniger guten Orchester, das aber fest in seiner Hand ist und allen seinen Intentionen willig Folge leistet, mehr erreicht als mit einem routinierten Orchester, bei dem sich (aus der Routine heraus) Widerstände gegen seine urpersönliche Art zu musizieren ergeben. Daß Scherchen auch ein Chordirigent und vor allem ein Chorerzieher höchsten Ranges ist, hat er wie in Berlin nun auch in Frankfurt bewiesen. Der Vortrag von Schönbergs „Friede auf Erden“ als reines a cappella-Stück ist

eine Meisterleistung, an die eigentlich Schönberg selbst nicht recht geglaubt hat. Daß sie Scherchen mit seiner erlesenen Sängerschar glückt, ist ein Triumph seiner zähen, sachlichen Erziehertätigkeit; und solange in der Welt noch sachliche Arbeit, *Dienst am Kunstwerk* gewürdigt wird, muß und wird auch das Künstlertum Hermann Scherchens in Ehren bestehen.

Eine deutsche Theatertragödie

Zu den Vorgängen am hessischen Landestheater Darmstadt

Wieder einmal steht das hessische Landestheater im Zeichen einer schweren Krisis. Diesmal wird es seine Schicksalstunde sein, zugleich ein Mene Tekel für jene Theater der Nachkriegszeit, die im Geist des Umsturzes eine verantwortungslose, zersetzende Kunstpolitik betrieben und nicht selten statt einer Pflanzstätte deutscher Kunst und Kultur ein Theater der Kunstentartung, Kulturschande oder gar Volksvergiftung schufen. — Nicht ohne Bitterkeit wird man den Niedergang der Darmstädter Bühne und die Gefahr ihrer völligen Auflösung betrachten, weil hier ein Theater von reicher Tradition und einer vielfach vorbildlichen Kunstpflege in wenigen Jahren von stolzer Höhe herabgesunken. — Draußen hörte man zwar nichts oder nur wenig davon; glänzend aufgemachte, sensationelle Premieren fesselten eine stets zahlreich vertretene auswärtige Presse, und *Hartung*, der Intendant, nein richtiger: Hartung, der Regisseur (darin liegt ja der ganze Mißgriff seiner Wahl) wußte den Augenblick gespannter Aufmerksamkeit sich und seinem Ruhme nutzbar zu machen, daß man geblendet von dem Glanz einer Eintagskunst nicht das Unheil einer künstlerischen Mißwirtschaft hinter den Kulissen des Alltags merkte. Selbst in Darmstadt fand er (vor allem an der radikalen Expressionistengruppe) begeisterte, stets bereite Lobredner, und die Regierung, die wie die Theaterkommission in ihrer Laienhaftigkeit von den wahren Grundlagen eines Theaters keinerlei Kenntnis zu tragen schien, ließ sich in blindem Lob Hartungscher Verdienste zu der voreiligen Unklugheit verleiten, in feierlicher Pose den Titel eines Generalintendanten zu vergeben. Erst angesichts der trostlosen kritischen Verhältnisse von heute beginnt langsam die bessere, d. h. nüchternere Einsicht aufzudämmern, daß dieses System Hartungscher Kunstpolitik doch nicht, wie so oft gepriesen, zur Höhe, sondern zum Untergang geführt und das Theater künstlerisch, kulturell und wirtschaftlich an den Rand der Zerstörung gebracht.

Die verschiedenen, mit allen Mitteln gehetzten und auf Kosten des übrigen Spielplans herausgebrachten „künstlerischen Tagesereignisse", auf die das System Hartung im Dienste der eigenen Person eingestellt, haben ein gepflegtes Theater im Sinne einer Kulturbühne von künstlerischer Stabilität und ernster Zielstrebigkeit nicht zuwege bringen können. Solche Einzelleistungen, Sensations-Premieren, Experimente u. dgl. m. sind nun einmal kein Maßstab für das künstlerische Niveau einer Bühne, ebensowenig wie sie imstande, als Grundlagen einer echten, gediegenen Theaterkultur zu dienen. Es ist das heute einer jener weitverbreiteten Irrtümer, der an erste und einzige Stelle setzt, was Rang und Bedeutung nach an zweite gehört. Wohin diese Art einer gewissermaßen voraussetzungslosen Theaterleitung führt und führen muß, zeigt das Schicksal der Darmstädter Bühne mit erschreckender Deutlichkeit. Kein Niveau, kein fester Grundstock künstlerisch garantierter Leistungen, kein aufeinander eingespieltes und eingesungenes Ensemble: zwei Hauptstützen und Grundforderungen eines gepflegten Theaters. Statt dessen eine Anzahl künstlerischer Tagesereignisse, die in ihrer gewaltsamen Treibhauszucht ebenso schnell vergessen als in ihrer Wiederholung bereits vernachlässigt und verblassend, ein verkümmerter Spielplan, ungepflegt und monoton, die Aufführungen selber mit Lücken und Blößen an Ecken und Enden, ohne Kraft und Leben, erstickt in betriebsmäßiger Gewohnheit, schwache stimmliche Leistungen dank zahlreicher, aber höchst mittelmäßiger Kräfte, die größeren Aufgaben selten genügen. Die Wenigen, die ein besseres Urteil verdienen, sind mit vereinzelten Ausnahmen alter Bestand, der traurige Rest eines einst trefflichen Ensembles. Nur das Orchester unter Ballings Führerschaft (und der Mitarbeit des begabten Rosenstock) ist einigermaßen sich treu geblieben.

Und diese Verwahrlosung und Anarchie dehnt sich auf die kleinsten Dinge aus, ergreift alles, wessen sie habhaft wird: dauernde An- und Absage von Vorstellungen, Theaterzettel mit falschen oder mangelhaften Angaben, Versagen von Regie und Beleuchtung, Kulissentransport auf offener Szene und Ergänzung unvollständiger Szenerien während des Spiels u. a. m.

Auch die Innenpolitik und der Geist dieser einstmalig angesehenen Hofbühne bezeugen verlorene Jahre, Jahre nutzlos verbrauchter Kraft, Zeit und Mittel, Jahre fortgesetzter Gärungen und Krisen, die Ärgernis auf Ärgernis häuften: etwa die Kündigungen verdienter Kräfte, der unstete, ewige Wechsel des Personals oder der schmähliche, herausfordernde Streitfall Balling-Hartung, die Schamlosigkeit, mit der man niederen Instinkten fröhnte und in gehässig-verletzender Weise die Politik (der Zersetzungskeim jeder wahren Kunst) auf die Bühne zerrte und ausschlachtete, so auch anläßlich einer „Weber"-Aufführung (G. Hauptmanns) unmittelbar in den ersten Tagen der französischen Ruhraktion sich vermaß, Heinr. Heines haßerfülltes Weberlied als Zugabe auf das Programm zu setzen, ein Hohn und Spott auf deutsches Empfinden ohnegleichen! —: Vorfälle, die unzweideutig die Tendenz erkennen ließen, die hier ihr Szepter schwang, die aber mit wahrer Betätigung von Kunst unvereinbar. Und doch, trotz heftigster Proteste von den verschiedensten Richtungen und Schichten der Bevölkerung, trotz der erbitterten Empörung über derartige Zustände, ergriffen die verantwortlichen Stellen keine Maßregel zu einem grundlegenden Wandel; man lavierte und sucht abzuschwächen, und die Regierung hielt es als Volksvertretung für richtiger und würdevoller, sich schützend vor den Intendanten zu stellen, seine Position fest zu stützen, mochte die Erbitterung auch bis zur politischen Machtprobe sich gesteigert haben.

Schmählich ward die Bevölkerung in ihrem ernsten, opferbereiten Idealismus getäuscht, mit dem sie ihr Theater in Zeiten innerer und äußerer Not um jeden Preis zu erhalten suchte. Das Schlagwort von kultureller und volkserzieherischer Aufgabe blieb Blendwerk, gut genug, wenn man Subventionen von bedrückender Höhe zu Lasten des Bürgers bewilligt haben wollte. War das erreicht, frug keiner mehr nach Kultur- und Volksmission. Und dies in einem Augenblick, wo die deutsche Bühne wie niemals je zuvor die Feuerprobe ihrer Sendung hätte bestehen sollen, wo sie angesichts der gewiß unleugbaren Wirkung von den Brettern herab, gerade auch auf eine Volksmasse, die zuvor dem Theater fern gestanden, eine wohltuende, bildend-erzieherische Macht hätte erweisen und deutscher Kultur und Kunst in ernster Bedrohung eine Stütze, ein starker Hort hätte werden können. In einem solchen Augenblick zogen deutsche Theater es vor, in niedriger Spekulation und herabziehendem Materialismus Not und Gebot der Stunde zu mißachten. Das Hineintragen außerkünstlerischer, selbst kunstfeindlicher Elemente zusammen mit der Herabwürdigung der Kunst als Zweckmittel ehrgeizigen, persönlichen Eigennutzes ist heute mancherorts zur feststehenden Gewohnheit geworden, ein Krankheits- und Zersetzungskeim vieler Bühnen. Schwer erhebt sich die Anklage: das deutsche Theater der Nachkriegszeit hat in einer großen Mehrheit vollkommen versagt, und

das Wort von Kunst-, Kultur- und Volksmission war hohle, heuchlerische Phrase.

Gewiß steht das hessische Landestheater darin nicht allein, nur daß dieser Geist zusammen mit dem künstlerischen Niedergang hier überraschend schnell sein Ende zu finden scheint. Die Aussichten, das Unheil aufzuhalten, schwinden von Tag zu Tag um so mehr als man seitens der Regierung die brennendste der Fragen, die Intendantenwahl, mit einer Lässigkeit betreibt, die mit Recht eine allgemeine Entrüstung hervorruft. Man zählt bereits den vierten Monat! Will man die Wahlen abwarten, etwa um zu wissen, welche politische Einstellung künftighin der Kunst als Grundlage dienen soll? Hat man keine Augen für das, was am Theater mittlerweile sich vollzieht, die Tragödie einer gänzlichen Auflösung? Ein Chaos der Verwahrlosung und Verheerung sondergleichen! Das stolze Hoftheater ein Opfer der Revolutionierung und einer unseligen Kunstpolitik in ihrem Geiste. Videant consules . . .! *Jos. M. H. Lossen-Freytag (Darmstadt).*

Zusatz der Schriftleitung: Inzwischen ist Intendant *Legal* nach Darmstadt berufen worden, während Hartung in gleicher Eigenschaft nach Köln geht.

*

Carl Eitz †

Von Dr. FRANK BENNEDIK (Halberstadt)

Ich möchte durch die Tonworte unseren lieben Volksschülern einen Weg geebnet haben, der sie zum wirklichen Genuß und zu verständnisvoller Teilnahme an der Pflege unserer herrlichen deutschen Musik führt". Diese Worte sprach Carl Eitz, als ich ihn vor 12 Jahren zum ersten Male in Eisleben besuchte. Am Tage vor seinem Tode, der nach kurzem Leiden am Karfreitag, den 18. April eintrat, durfte er sich noch an einem Bericht aus seiner Heimat erfreuen, wo 13- und 14jährige Dorfschulkinder in einer amtlichen Konferenz nach einjährigem Tonwortunterricht Leistungen vollbracht hatten, die einer musikalisch hervorragenden Seminarklasse oder einem großstädtischen Oratorienverein alle Ehre machen würden. Dieser eine Fall beweist wie alle die überraschenden Erfolge, die seit fast 20 Jahren in verschiedenen Gegenden Deutschlands, Österreichs und der Schweiz auf Grund der Tonwortmethode erreicht sind, daß jener Wunsch des schlichten Eisleber Volksschullehrers in Erfüllung gegangen ist. Und noch mehr: wer vorurteilsfrei sieht, vergleicht und wertet, wird zu der Erkenntnis kommen müssen, daß hier Möglichkeiten für unsere musikalische Volkskultur vorliegen, deren Ausmaße der Schöpfer des Tonwortsystems im Anfang selbst kaum geahnt hat.

Wie ein roter Faden zieht sich die Frage der musikalischen Volksbildung durch das Leben dieses Mannes. Am 25. Juni 1848 war er in Wehrstedt bei Halberstadt als Kind ganz armer Leute geboren. Nach Abschluß der Dorfschulbildung war an eine geistige Ausbildung des Knaben, der schon frühzeitig eine auffallende Begabung gezeigt hatte, nicht zu denken; nicht einmal die Lehre in einem Handwerk konnten die Eltern ermöglichen. Nach wechselvollem Schicksal als Schreiber, Kommis und Hauslehrer legte Eitz nach nur autodidaktischer Vorbereitung beide Lehrerprüfungen am Lehrerseminar in Eisleben ab, wo er später bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1911 als Lehrer wirkte. In hartem, mühseligen Selbststudium, immer getrieben durch den trotz aller äußeren Not des Lebens unermüdlichen Drang nach Erkenntnis, gab sich der junge Lehrer zunächst mathematischen Forschungen hin, die ihn bald auf das Gebiet der musikalischen Akustik führten. Die erste Frucht seiner Arbeiten war die Schrift „Das mathematisch-reine Tonsystem". Das Büchlein ist für die Erforschung des Problems der reinen Stimmung grundlegend geworden und wird es wohl auch bleiben, trotzdem die darin eingeführte Nomenklatur — auch nach der Meinung des Verblichenen, die er vor kurzem mir gegenüber äußerte — nicht gerade glücklich ist. Die dem Buche beigegebene Tafel des ganzen Tonsystems ist von unvergänglichem Werte und zeigt aufs deutlichste die bei Eitz immer wieder hervorgetretene Gabe, Dinge, die er systematisch durchdacht und in liebevollster Kleinarbeit ausgearbeitet hatte, in ihrem Zusammenhange klar und treffend darzustellen. Für die wissenschaftliche Praxis noch wichtiger wurde sein Harmonium in reiner Stimmung, dessen Pläne die Anerkennung von Helmholtz fanden, der ein Instrument für die Berliner Universität bestellte, das unter persönlicher Leitung von Eitz durch die Firma Schiedmayer in Stuttgart gebaut wurde. Auch an anderen Orten (z. B. im Deutschen Museum in München) stehen Instrumente von Eitz, deren Wert vielleicht am besten durch die Tatsache verdeutlicht wird, daß sie heute noch zu wissenschaftlichen Untersuchungen dienen, während Modelle anderer Erfinder meist nur noch in Büchern leben.

Wäre Eitz auf dem zuerst betretenen Gebiet geblieben, hätte er es hier fraglos zu weiteren hochbedeutsamen Leistungen bringen können. Aber die Frage, die ihn schon als 12jährigen Schüler beschäftigt hatte, gewann — wohl durch die Erfahrungen in der Schule neu angeregt — immer größere Macht über ihn: Warum gelangt die Mehrzahl der Deutschen nicht zum Notenverständnis? Warum bleiben — praktisch besteht diese Frage heute noch genau so wie damals — 95 und mehr vom Hundert aller deutschen Volksschüler musikalische Analphabeten? In echt wissenschaftlicher Weise ging Eitz an die Lösung des Problems heran. Tiefforschende Studien über die logischen und psychologischen Grundlagen aller Lehrtätigkeit und folgerichtige Auswertung der eigenen praktischen Erfahrungen führten ihn zum Ziele. Alles Wertvolle, das die Geschichte der Musik und der Schulgesangsmethodik im besonderen, bot, machte er zum Fundament seines Werkes, dessen Krönung — das Tonwortsystem — durch geniale Intuition gelang. Dem Tonnamen, der für die Ausbildung des musikalischen Denkens ebenso wichtig ist, wie der Name des Gegenstandes bei geistiger Tätigkeit auf jedem anderen Gebiet, gab er eine Zentralstellung im Unterricht. Er betonte die Wichtigkeit des Namens gerade im Unterricht solcher Kinder, die ihre musikalische Bildung ohne Hilfe eines Instrumentes erwerben müssen — also fast alle Volksschüler. Mit dem Tonwortsystem hat er ein Namensystem geschaffen, das der Entwicklung der Musik von der Diatonik zur Chromatik entspricht. Logisch und musiktheoretisch wird es allen erdenklichen Anforderungen gerecht; es versinnbildlicht die im einfachsten und komplizierten Kunstwerk steckende Musikalität vollkommen, und zwar in gleicher Weise wie die Muttersprache alle Denkzusammenhänge ausdrückt. Daher weckt das Singen auf Tonworte bei Kindern eine Sicherheit im musikalischen Denken, die oft schon das Erstaunen von Fachleuten hervorgerufen hat.

Immer deutlicher hat sich herausgestellt, daß die Tonworte den Weg zu einer musikalischen Allgemeinbildung des deutschen Volkes führen, wie sie die Volksschullehrerschaft seit Jahrhunderten ersehnt und erstrebt hat. Die ganze Auswirkung des Lebenswerkes von Carl Eitz auf das musikalische Leben in unserem Volke dürfte heute noch nicht abzusehen sein. Eitz, den die Philosophische Fakultät der Universität Kiel mit der höchsten Würde der Wissenschaft ausgezeichnet hat, ist in seinem Herzen und in seinem äußeren Auftreten stets der schlichte Mann aus dem Volke geblieben. Wollen wir zusammenfassen, welches der Inhalt seines Lebens war und welche Aufgabe der deutschen Schule und Wissenschaft aus seinem Werke erwächst, so geschieht das am besten mit den Worten, die ich ihm an seinem Sarge im Namen aller derer, die sein Werk treiben, als Abschiedsgruß zugerufen habe:

„Wer aus dem Volk zum Volke strebt,
ist wert, daß er im Volke lebt".

«Schlagobers» von Richard Strauß

Zur Uraufführung in Wien

Seit Guntram, dem Erstling der Bühne, ist Richard Strauß nun zum erstenmal wieder sein eigener Textdichter gewesen. Damals hat er viel gewollt und nicht alles erreicht, diesmal hat er wenig gewollt und nichts erreicht. Vielleicht ist Sinn und Handlung für ein Tanzspiel wirklich unnötiger Ballast. Vielleicht ist es der Phantasielosigkeit eines Ballettdichters ohne weiteres gestattet, so wie Puppen, Blumen, Spielzeug, Porzellan — was alles ja bekannte Ballett-Motive sind — auch Gebäck und Bonbons zu beleben und tanzen zu lassen. Vielleicht genügt es als Rudiment eines Vorgangs, da die Zeiten eines Heine, der nicht weniger als einen getanzten und gemimten Faust entworfen hat, lang vergessen sind, vielleicht genügt es, wenn ein Firmling sich an Schlagobers überfrißt und Leibweh bekommt. Vielleicht ist gerade dies das Heitere, das der Untertitel verspricht, wie das Wienerische durch die mit „Juckern" bespannten Fiaker verkörpert erscheint, von denen das im übelsten Deutsch verfaßte Textbuch schwärmt. Doch nein — plötzlich bricht, nicht der Firmling, dessen man nicht mehr bedarf, sondern ein tieferer Sinn hervor und voll ungeheuchelten Erstaunens erleben wir eine Revolte der Salzstangeln, Schmalznudeln und Schillerlocken, hervorgerufen und geschürt durch fünf orientalische Magier. Das Textbuch ist diskret und verschweigt, was der Klavierauszug verrät, daß diese fünf — Mazzes bedeuten, und Abkömmlinge der fünf Juden aus Salome sind, die hier lediglich mit den Händen zu mauscheln haben. Sie hetzen — ahnt ihr nicht den Münchener Bolschewismus? — durch Zeitungen, die das diskrete Textbuch, da in Zeitungen bekanntlich auch Kritiken erscheinen, in — Flugblätter gemildert hat, und erregen einen Sturm im Polkatakt, der, nachdem Tee, Kaffee und Kakao keine Wirkung haben, durch Münchner Hofbräu (Vollbier!), nicht durch das mütterliche Pschorrbräu, erfolgreich besänftigt wird. Worauf die Magier den Orden vom heiligen „Plutus" erhalten, jenem schändlichen Gotte, von dem ein Komponist von heute Gott sei Dank nichts weiß und nichts — nimmt. Aber noch nicht genug der Heiterkeit; es gibt auch einen Tanz von drei Schnäpsen, von denen der „mittelste", oder nach dem Auszug der „mittlerste", der also noch mittlerer als der mittlere sein dürfte, Fräulein Marianne Chartreuse heißt, während die anderen Ladislaw Sliwonitz und Boris Wutki genannt werden. Der Name Marianne macht mißtrauisch, daß Ladislaw eine überall nachträglich durch Überkleben eingefügte Änderung ist, noch mehr, und ohne Schwierigkeit enthüllt man die kaum glaubliche Tatsache, daß R. Strauß in Wahrheit vorhatte, „Marianne" mit — „Michel" (ohne Slivowitz) ein pas de deux tanzen zu lassen! Es ist nur ein Glück, daß aus diesem traurigen Witz ein Slivowitz geworden ist.

Der geistige Tiefstand dieses Textes ist so trostlos, daß es ewig ein Rätsel bleiben wird, wie Strauß, der Textverwöhnte, an etwas derartiges kostbare Mühe und Arbeit verschwenden konnte. Denn niemand glaube, daß sich der Komponist seine Sache etwa leicht gemacht hätte. Ganz im Gegenteil hätte man ihr mehr Leichtigkeit gewünscht, etwas von jenem Wienerischen und jener Heiterkeit, die der Text verspricht, ohne sie zu zeigen. Es ist mehr die komplizierte und charakterisierende Methode der „Josephs-Legende", die freilich Handlung, seelische Erschütterung, Katastrophe und Erlösung zu schildern hatte, wo es hier um Knallbonbons und Vollbier geht. Nichts Tänzerisches beflügelt die Musik, selten einmal macht ein interessanter Rhythmus wie der Fünfachtel-Takt der Teeblüte oder der Zweiachtel-Dreiachtel Bauerntanz der kleinen Pralinees aufhorchen. Das „Chaos" bereitet eine Passacaglia über ein achttaktiges Thema von acht schweren Noten vor, die als Variation „über ein- und dasselbe Thema" seltsam genug bezeichnet wird, die Revolte selbst schildert sehr dürftig eine humorlose Moll-Polka. Der Schlager-, nein Schlagoberswalzer reicht nicht im entferntesten an den Schwung und die Grazie der Rosenkavalierwalzer heran, und wäre nicht ein alteriertes Dis in G dur, so wäre damit die letzte Spur von Reiz entflogen. Alles übrige vollends ist von einer Uninspiriertheit, wie man sie bei Strauß überhaupt noch nie erlebt hat. Ja, sogar das Orchester ist nicht überall auf der Höhe seiner sonst so schwelgerischen und genußreichen Farbenfreudigkeit. Ein trockener, grießgrämiger Klang von Münchener Dachauerblech tritt bisweilen in keineswegs ironischer Absicht befremdlich hervor, und selbst die Schnäpse riechen nicht gerade — geistig. Man darf, man muß, so schmerzlich es ist, bei allem schuldigen Respekt die tiefe Enttäuschung offen bekennen. Der große Meister, der klassische Goethe der heutigen Musik hat damit seinen „Bürgergeneral" geschrieben. Wien hat ihm, wie auch in anderer Weise, mit diesem Einfall kein Geschenk gemacht. Schlagobers ist eine gar gefährliche Lockspeise. Wer zu viel davon nascht, verdirbt sich.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

*

Arrigo Boito und sein «Nerone»

Arrigos Boitos nachgelassenes Musikdrama „Nerone" hat endlich das Licht einer Welt erblickt, die in dieser völlig eigenartigen Oper eigentlich mehr nur noch eine Sensation erblicken muß denn ein künstlerisches Ereignis. Man muß die Opernverhältnisse Italiens und im besonderen die der Mailänder „Scala" seit Jahren kennen, um zu wissen, daß es sich hier stets um musikalische Nationaltaten handelt. Die Mailänder Scala gilt noch immer, trotz der Grand Opera in Paris, trotz Metropolitanoper in New York, trotz der Wiener Nationaloper, als *die* Opernbühne Europas. Sie repräsentiert gleichsam die Tradition der Operngeschichte als solche. Florenz, wo die Wiege der Musiktragödie stand, ist aus mir eigentlich nie recht klar gewordenen Gründen, in musikalischen Dingen Provinzstadt geworden und geblieben. Auch im ewigen Rom hat das Musikleben neuerdings nur im rein orchestralen Verstande eine allerdings ganz gewaltige Neuaufrichtung erfahren. Ein Opernleben aber im alleuropäischen und doch dabei im national-italienischen Sinne entfaltet sich in Italien seit Jahr und Tag nur an der Scala in Mailand. Und auch hier nur während einer ganz kurzen staggione, der Tradition getreu. Als sollte das bei Gelegenheit einer Uraufführung wieder eigens betont werden, ward die Premiere des „Nerone" immer wieder hinausgeschoben, um nun, am Höhepunkt der Saison, unter triumphalen Umständen herauszukommen. Man achte derartige Gedankengänge in einem Fachblatt nicht etwa als unangebracht. Wer das romanische Opernleben seit Jahrzehnten beobachtet hat, der weiß, daß das Drum und Dran einer solchen „creazione" mindestens so wichtig ist wie das Werk selbst. Eine Oper, die nun gar wie diejenige Boitos Jahrzehnte gebraucht hat, bis sie fertig geworden war und die auch nach dem Tode ihres Schöpfers noch viele Jahre vorbereitet wurde, um endlich herauszukommen, eine solche Oper ist schon an sich ein historisch zu wertendes Kunstobjekt. Bei Gelegenheit der Abfassung meiner kleinen Verdi-Monographie hatte ich im Jahre der Hundertjahrfeier von Verdis Geburtstag, anno 1913, das Glück, Arrigo Boito noch persönlich kennen zu lernen. Die kurze Begegnung gehört zu meinen allertiefsten Erlebnissen. Jedermann hatte mich vor der verbissenen Unzugänglichkeit des Dichters des „Othello" und „Falstaff" gewarnt, und die Warner hatten nur allzu recht gehabt. Nie im Leben habe ich einen verschlosseneren, weltabgewandteren Künstler gesprochen, nie ein geheimnisvolleres Arbeitsgemach betreten wie diese nur von einer tief beschatteten einzigen kleinen Lampe fahl erleuchtete Klosterzelle Boitos. Nie empfand ich die Insichversunkenheit des wahren Genies so wahrhaft quälerisch stark auf mich eindringen. Obwohl

er wußte, daß es sich bei mir nicht um irgend ein gleichgültiges Interview, sondern um Mitteilungen aus dem geistigen Besitz seines unvergänglichen Freundes handle, trat er nicht aus seiner Reserve heraus und deutete nur von fern wie hinter Schleiern sprechend etwas von seinem reichen Briefwechsel mit dem Meister an. Und doch fühlte ich, daß eine Fülle innerer Gesichte auf den Mann eindrang, der völlig den Eindruck eines höchst vergeistigten Menschen machte. Musiker schien er mir eben auch nur in diesem vergeistigten Sinne zu sein, der alles Schöpferische mühselig aus seiner Seele heraus kristallisiert. Wir wissen ja noch nicht alles Letzte und Endgültige über die tiefsten Beziehungen Boitos zu Verdi und müssen daher auch alle mehr oder weniger phantastischen Gerüchte totschweigen und Schlüsse voreiliger Art unterdrücken. Aber schon wer die Partitur der in Italien noch immer vergötterten Oper „Mefistofele" kennt, der weiß, daß Boito alles andere eher war als etwa gar ein Epigone Verdis. Dagegen schützte ihn ja schon sein fast übermenschliches Maß von Selbstkritik. Der Literat, Historiker und Poet überwiegt bei ihm stets den Musiker, was jedoch nicht so umgedeutet werden darf, als sei Boito kein schöpferisch hochbegabter Musiker gewesen. Ein so glühender Dramatiker wie Boito in seinen Dichtungen („Othello"!), mußte auch als Musiker zum mindesten Bühnenwirkungen verstärken können. Das gibt denn ja auch seinem „Mefistofele" den bleibenden Wert.

Seltsamer Weise ist aber gerade das dramatische Element der schwächere Teil in „Nerone". Der Satz „Was lange währt, wird gut" hat ja in der Theatergeschichte sehr selten, vielleicht Goethes „Faust" ausgenommen, zu Recht bestanden. Und wenn Boito wohl doch, im Gefühl der Umschattung durch die strahlende Geniesonne Verdis, sein Lebenswerk, den „Nerone", immer wieder und wieder gefeilt hat, so mag da doch wohl ein wenig mitgesprochen haben — oder hat es sein Geschick eben wohlweislich so gefügt? — daß Boito als Librettist Verdis die vierfache Pflicht in sich fühlte, seine Musik zu feilen und immer zu feilen. Und daraus ergibt sich nun tragischerweise ein etwas ungleichmäßiger Bau der Partitur.

Ohne hier die Handlung des Librettos im einzelnen erzählen zu können, sei von dem Inhalt nur soviel verraten, daß die Gestalt des Kaisers Nero selbst im Grunde mehr Relief als tragendes Prinzip geworden ist. Der Literat Boito ist hier fast ebenso sehr Historiker und Historienmaler wie Poet, und die Musik *untermalt* zu häufig da, wo sie verstärken und opernmäßig vertiefen sollte. So ist zwar nicht gerade eine „Buchoper", aber doch vielfach nur ein Opernbuch zustande gekommen, das ein impulsivst selbstherrlich schaffender Genius vielleicht nochmals in glühendste musikalische Farben tauchen müßte, um die üppigen Szenen des kaiserlichen Rom und die schwelende Pracht der in Flammen aufgehenden ewigen Stadt zu versinnlichen. Boito wollte und konnte den selbstgewählten Stoff nicht anders bewältigen als aus dem romantischen Geist seiner Zeit heraus, und wenn er dabei trotzdem hie und da unwillkürlich „moderner" erscheint als er selbst gewollt hat, so ist das eben sein tragisches Geschick, das so manchem Musiker zweiten Ranges besonders dann nur Halberfolge bescheren mußte, wenn er die poetische *und* die musikalische Ader besaß. Der Gegensatz des kaiserlichen Rom mit seinen heidnischen Tempelbräuchen und dem orgiastischen Tanz- und Festesrausch und der Askese der ersten Christen, der schon so mancher Oper zum Siege verhalf, dieser Kontrast mußte dem „Nerone" in Italien natürlich (abgesehen von allem Persönlichen!) den Triumph sichern. Es ist sicher vorauszusehen, daß das Werk seinen Triumphzug über die Opernbühnen der Welt machen wird. Das fast Tragikomische ist dabei, wenn gerade der heutige Operngeist mit seinen expressionistischen Prinzipien das stark hervordrängende dekorative Element so sehr betont, daß die *Musik* Boitos erst aus zweiter Hand in Betracht kommt! Sic transit gloria mundi! . . . In vier Akte gliedert sich die Handlung, die im ersten an der Via Appia spielenden Akt nur sehr fragmentarisch und prologhaft einsetzt, auch im zweiten sich in viele Episoden zersplittert, um erst im dritten und weitaus gelungensten Aufzug dramatischere Schlagkraft zu atmen, bis dann der Schlußakt mit der Aufopferung des von einem Heiligenschein verklärten Christenmädchens Rubria und dem Brand Roms fast nur noch wie ein Epilog erscheint. Und Nerone selbst? Er ist, wie schon angedeutet, fast nur personifizierter Hintergrund der Handlung und es ist sehr seltsam, daß Boito, von dem man doch nach der düster hämmernden Dramatik vieler Szenen seines „Mefistofele" bei der Charakteristik des Nerone die Erfüllung seines Operndämoniums erwartet hätte, gerade bei diesen Szenen etwas versagt, während er den Archaismus und das mystische Halbdunkel, das das Leiden der ersten Christen umdämmert, mit feinsten Linien nachziseliert hat.

Doch all das vergißt der Zuschauer und Zuhörer der Aufführung des Werkes an der Mailänder Scala. Man fühlt sich ja inmitten des unerhörten gesellschaftlichen Prunkes und der förmlich nach den Tausendlirescheinen des Eintrittspreises — duftenden „obersten Zehntausend" aus Dollarika als verwaister Mitteleuropäer so isoliert, daß man sich gewaltsam in das kritische Amt zwängen muß, aber allmählich wird man selbst „Premierentiger" und genießt die Aufführung, genießt die wahrhaft überwältigende Wahrhaftigkeit der Szenenbilder, genießt den Glanz und die Süße der Stimmen, zumal des Darstellers des Nerone (*Pertile*) und der aus Amerika an die Scala (vorübergehend) zurückgekehrten Sopranistin *Rosa Raisa*. Man ist aber über alledem fast starr über die majestätische Ruhe, mit der *Arturo Toscanini* die Partitur bis in ihren geheimsten Seelennerv vor uns ausbreitet.

Wir wissen: diese Uraufführung des „Nerone" ist vor allem ein Ereignis mehr in der Triumphgeschichte der Scala. Warum (wie das leider hie und da deutsche Beurteiler mit gar zu fest sitzenden Brillen tun!) den „Scaligern" ihre italische Theaterseligkeit vergargen? Warum an alten Traditionen rütteln wollen? Lassen wir den Romanen, was *ihnen* eignet, und unterlassen *wir* mehr als es noch immer geschieht, gewisse billige ironische Seitenhiebe auf Nationaleigenschaften, die ja im Grunde gerade zur Opernkultur des Südens beigetragen haben. *Dr. Artur Neisser.*

*

Mittelalterliche und zeitgenössische Musik in Hamburg

Der bewegende Wille hieß Rudolf Schulz-Dornburg. Pläne zur Förderung des Neuzeitlichen wuchsen in verinnerlichter Arbeit ihm zu einem Unternehmen heran, das in der heutigen Musikpflege bisher nicht seinesgleichen hatte. Das Zerrbild des heutigen Schaffens, die Mischung von Extrem und Mäßigung, Artistik und absichtlicher Formlosigkeit, bewußt Koloristischem und Askese, kurz, das Rätsel des für den normalen (und auch gehobenen) Hörer unergründlichen Stilchaos wird zu klären versucht durch den rückschauenden Willen. Didaktisches ist keineswegs beabsichtigt, wenn Schulz-Dornburg das 12.—15. Jahrhundert lebendig werden läßt, um die Respektlosigkeit des 20. dagegen zu stellen. Die Respektlosigkeit!! Nämlich das Verneinen eines Klangideals, das der Bequemlichkeit des Ohrs zu willfährig geworden war. Sicherlich ist es *nicht* das Didaktische, sondern die Sehnsucht, den Glauben an eine junge Kraft in unsrer Musik zu stärken mit Beispielen aus einer früher *beglaubigten Zeit*. Schulz-Dornburg hat die Besessenheit der ganz großen Begabung. Es ist bezeichnend für ihn, daß er ein gemischtes Programm, etwa Schönberg zwischen Schubert und Mahler, geradezu für einen Behelf hält. Der Sinn für die werdende Tonsprache ist bei ihm so stark, daß auch Widersprüche und Irrtümer seine Verdienste nicht zu schmälern vermögen, besonders dasjenige um die radi-

kale Bekämpfung der Schlagworte wie atonal und hypermodern. Man muß verstehen lernen, warum er mit Schönberg, Krenek, Hindemith zusammen weit gemäßigtere Sprache wie die eines Stephan, Kaminski, die im Romantischen wurzelnden Lendvai und Meßner, Formalistisches von Butting, Versuche eines Erpf und Joachim - Lock zu Gehör bringt. Er zeigt damit: dies unsre neue Musik. Dies *alles* in (und trotz) seiner Gegensätzlichkeit dient einem Gesetz, der Erschließung und Festigung der neuen Linie. Alle sind Pfadfinder zu ihren Quellen, und wenn Schönberg die vielleicht weiteste Spur gefunden hat, so bleibt Hindemith die vielleicht höchste Kraft, sie fortzuführen. Prof. Willibald Gurlitt, der berufen war, um die oben erwähnten Beispiele einer beglaubigten Zeit vorzuführen, ist in seiner Art von derselben Unerbittlichkeit wie Schulz-Dornburg. Gleich diesem eignet Gurlitt der Wille, das Experiment als solches unterzuordnen und mit der sinnlichen Freude des Musikers seine Schätze zutage zu fördern. Wenn durch die Überfülle des Gewählten und die teilweise solchen Aufgaben nicht gewachsenen Beteiligten Mängel auftreten, so sind diese dem Ganzen gegenüber gering. Den zweifellos stärksten Eindruck vermittelte der liturgische Gesang der Benediktinermönche (nicht aus Beuron, wie berichtet wurde), die musica ecclesiastica. Dreiviertelstundenlang einstimmig phrygisch — und plötzlich ist uns Krampf und Qual eines gegen mehr als ein halbes Hundert Instrumentalisten kämpfenden Oratorienchors etwas Lächerliches und Ökonomiewidriges. In dieser phrygischen Einstimmigkeit scheint alles mühelos und den menschlichen Gesetzen untertan beschlossen: Glauben, Mystik, Frieden, Hingabe der Andachtsgemeinde, ihr Wille zum Dienen im Geiste der Musik. Dieser Gregorianische Choral, dessen Herkunft bis zum Jüdischen Tempelgesang verfolgt wird, zeigt in der Tat, wie weit der *heutige* Chorgesang vom Wunder der Schwingung entfernt ist. Die singenden Knaben der Lichtwarkschule unter Hermann Schütt scheinen sich mit Glück ihm wieder zu nähern; ihnen fiel die chorische Aufgabe in der composita, wo schon Mehrstimmigkeit waltet, zu. In der vulgaris, die einer Gebrauchsmusik (vokal und instrumental) zu vergleichen ist, und bei der Franz Notholt als Sänger seine Stilsicherheit erweisen konnte, waren *Erkenntnisse* der Bewunderung für die formal klangliche Wirkung gewichen. Hier setzt jener Musikgenuß ein, der in der Übersteigerung zur bedenklichen Passivität von heute geführt hat. Wie diese wieder Aktivität werden kann, zeigten die jugendlichen Studenten des Freiburger Seminars und ihre Kollegen von Königsberg und andern Städten, die, mit Prof. Gurlitt um Vorbereitung zur Ausführung bemüht, während einiger Wochen in Hamburg weilten, zeigte Dr. Müller-Blattau (Königsberg), der einen durchaus nicht nach Gelehrtenzimmer klingenden sicheren Tenor für vakante Aufgaben einsetzte, nachdem er dem Grundgedanken der linearen Beziehungen zwischen alter und neuer Musik einen Vortrag gewidmet hatte. Gurlitts Vortrag, in der Universität wie jener auch, gab gutgesichtetes, reichhaltiges Material aus dem gotischen Zeitalter. Nicht nur um der hierbei aufgezeigten noch nicht letzt erschlossenen Gebiete willen wäre es verlockend, in Gurlitts Freiburger Seminar zu arbeiten; sondern auch wegen der Einheitlichkeit, in der die Pflege von Alt und Neu dort betrieben wird. Die nicht in den Zyklus einbezogenen Musizierstunden zeigten eigene Versuche der Seminaristen und ihrer Kollegen, solche mit Blas- und Streichinstrumenten, teilweise hervorragend gespielt (Flötist Scheck, Streicher Schröder) und auch als Musikäußerung — sofern man von der fixen Idee „Linear, die große Mode" absieht — nicht hoffnungslos. Gefährlich kann der Entwicklung dieser Jüngsten natürlich jede Überschätzung werden (ebenso das Verdammen in summa summaris und mit Namen wie Schönberg zusammen); aufführen sollte man sie nicht, bevor sie einige Dutzend Autodafés veranstaltet haben. Auch nicht den oben erwähnten Joachim-Lock, bei dem die Substanz von Belang und weit mehr Spannkraft als etwa bei Erpf vorhanden ist. Hamburg bot außer einem ungewohnten Aufwand von privater Gastfreundschaft und willigem Verständnis auch viel alberne Gerüchte und beschämende Gleichgültigkeit. Der Besuch besserte sich und erreichte bei der musica vulgaris und im vorletzten der neuzeitlichen Programme, zu dem Hindemith als Bratscher einer eigenen Solosonate gewonnen war, ein Höchstmaß. Der letzte, noch ausstehende Abend Mitte Mai wird am Gesamtbild kaum etwas ändern. Der Höhepunkt ist überschritten, auch der „Pierrot lunaire" ist gewesen (mit der ganz virtuosen Erledigung der Sprechstimme durch die fabelhaft geeignete Vilma Mönkeberg und die unübertreffliche Ilse Fromm-Michaels am Klavier); gerade um ihn, Schönbergs legitimstes Kind einer einmaligen gnadenvollen Schöpferstunde, gab es die unerfreulichsten Mißverständnisse, regte sich Verstocktheit und Böswilligkeit am lautesten. Während Hindemith sowohl mit der „Jungen Magd" (von Marie Schulz-Dornburg ergreifend wiedergegeben) als auch in der neuen Pantomime „Der Dämon", aus der neun Nummern ohne Tanzbühne gespielt wurden, eigentlich widerspruchslos anerkannt und mit der Bratschensonate geradezu gefeiert ward. Die Streicher und Bläser des Orchesters des Vereins Hamburgischer Musikfreunde seien an dieser Stelle für die staunenswerte Erledigung all der Neuheiten (die sämtlich ausführlich zu behandeln uns der Platz mangelt) gebührend erwähnt, um so mehr man in der eigenen Stadt versäumte, ihre Leistung als außerordentlich zu bestätigen. *Edith Weiß-Mann.*

MUSIKBRIEFE

Berlin. Der Beginn der letzten Saison zeigte Berlins Opernbühnen im Stadium einer gewissen Stagnation. Dieser Stillstand war weniger die Folge wirtschaftlicher Sorgen, als der „Umgruppierung", die an leitenden Stellen sich vollzogen hatte. Leo Blech war von der Staatsoper an das Deutsche Opernhaus übergesiedelt, die Besetzung seines Postens blieb lange unentschieden, bis man schließlich Erich Kleiber dorthin berufen hatte. Nun mußten sich die beiden neuen Führer erst mit dem ihnen anvertrauten Apparat bekannt machen, um zu produktiver Arbeit, das heißt im besonderen, zur Erweiterung des Spielplans schreiten zu können. So begnügte man sich zunächst damit, ältere Werke, die sich im Laufe der Jahre schon mit einer gewissen Patina überzogen hatten, von Grund aus neu zu gestalten. Die Staatsoper erneuerte hierbei Hoffmanns Erzählungen und das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg brachte Mozarts Zauberflöte mit den Schinkelschen Dekorationen heraus. Die Staatsoper schuf mit dieser Neuinszenierung malerische, stimmungsvolle Bilder und auch die musikalische Neufassung, die Beseitigung so manchen Striches war ein Gewinn für das Werk. Die Zauberflöte stimmt zu den Schinkelschen Dekorationen mehr in ihrem ernsten Teil als mit dem heiteren Parallelspiel Papageno-Papagena. Für dies lockere muntere Pärchen ist der Ernst und die Weichheit der Dekoration zu lastend, in ihm klingt die heitere Mozartsche Musik nicht weiter. Aber musikalisch war der Eindruck in dieser sehr sauber durchgearbeiteten Aufführung ein ungetrübter Genuß. Das Deutsche Opernhaus versuchte sich aber als erstes der beiden Institute mit einer Uraufführung, und zwar griff es E. N. v. Rezniceks Oper „Holofernes" auf, die der Komponist nach dem Hebbelschen Texte, teilweise unter Benutzung der Hebbelschen Worte zusammengestellt hatte. Hebbel und die Musik sind ein Problem für sich. Man kann nicht behaupten, daß die Sprache dieses niederdeutschen Dichters ohne weiteres nach Musik verlange; im Gegenteil bereitet sie in ihrer harten Ausdrucksweise nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Aber es ist Reznicek gelungen, das sich in seiner Fassung sehr schnell abrollende Drama mit leuchtenden Farben zu unterlegen. Aus dem lastenden Düster der Ungewißheit über das

drohende Schicksal leuchten die Farben bis hin zur befreienden Tat der Judith mehr und mehr auf. Die schwüle Atmosphäre, die Reznicek seit seinem Ritter Blaubart bevorzugt, hat auch in diesem Falle wohl den entscheidenden Anstoß gegeben zur Vertonung dieses gewaltigen Werkes. Man müßte allerdings die Oper eher Judith denn Holofernes nennen, da die Erscheinung dieses brutalen Kolosses, wenn auch musikalisch apart gezeichnet, gegenüber der Judith etwas in den Hintergrund tritt; schon rein äußerlich dadurch, daß Holofernes nur in dem mittleren Akte auftritt, während Judith in allen drei Bildern die Szene entscheidend beherrscht, das Spiel überhaupt völlig in ihre Hand gelegt ist. Erst gegen Ende der Spielzeit entschloß sich die Staatsoper dazu, neue Werke in ihren Spielplan aufzunehmen. Nach langen Vorbereiiungen erschien, wie schon kurz gemeldet, Janáceks „Jenufa", etn eigenartiges, spezifisch tschechisches Werk. Man erzählt von Janácek, er habe sich eingehend mit dem Studium der tschechischen Volksmusik beschäftigt, habe die Zusammenhänge zwischen Wort und Ton seiner Muttersprache und seiner Volksmusik studiert und habe aus dieser Kenntnis heraus diese Oper geschrieben. Das wird richtig sein, das bedingt aber auf der anderen Seite, daß man das Werk mit vollem Genuß nur in der Originalsprache wird erleben können. Die Bindung der melodischen Floskeln — zu ausgesponnenen Melodien kommt Janácek nur in den seltensten Fällen — an die Textworte fällt natürlich bei einer Übertragung des Textes in eine andere Sprache fort, und was dem tschechischen Hörer als meisterhafte Vollendung in dieser Beziehung erscheinen wird, das vermag der deutsche Hörer nicht zu würdigen, der auf der einen Seite den gedanklichen Inhalt und auf der anderen Seite den tongeborenen Ausdruck des Komponisten vernimmt und bei der Gegenüberstellung beider feststellen muß: es hat hier ein Komponist mit großer Hingabe und sehr vielen Feinheiten ein Werk geschaffen, zu dessen eingehendem Verständnis aber gerade die Grundlage entzogen ist, auf der sich das Ganze aufbaut. So erfreut man sich an den eigenartigen Rhythmen, an der farbigen Instrumentation, aber man empfindet doch auch das Fehlen der Beziehungen zwischen Text und Melodie. Diese, die Melodie, macht für uns insofern einen befremdlichen Eindruck, als sie sich aus kleinen Motiven zusammensetzt, die alle aus dem Charakter der tschechischen Volksmusik entwickelt sind, die in ihrer Winzigkeit doch ihrer Schlagkraft gewiß sind, wenn sie in Verbindung mit dem Worte auftauchen, die aber eben nur als Teile empfunden werden können, wenn das geistige Band fehlt. Zu einem schönen Erfolge brachte es die Staatsoper schließlich mit Korngolds „Toter Stadt". Das Werk des Frühreifen weist manche Abhängigkeit auf, zeigt aber auf der anderen Seite doch einen so entschiedenen Willen, eigene Wege zu wandeln, selbständig zu formen und niemals die Grenzen des klanglich Schönen zu überschreiten, daß man erstaunt und willig dem musikalischen Gedankengange dieses begabten Komponisten folgt. Eine Enttäuschung war die Aufführung des Puccinischen Einakters „Der Mantel", den das Deutsche Opernhaus aufführen zu müssen glaubte. Der Inhalt, ein dramatisierter Polizeibericht aus dem dunkelsten Paris, die Musik ältester Puccini, nur noch Raffinement, kein einziger glücklicher, tragender Gedanke. Neben diesen beiden Instituten erobert sich die Große Volksoper mehr und mehr einen Platz an der Sonne. Sie dient in erster Linie der Befriedigung des musikalischen Verlangens weitester Kreise und hat ihren Spielplan geschickt zu diesem Zweck erweitert. Sie ist vielleicht das rührigste Institut hier in Berlin, wenn man ihr auch die starke Bevorzugung der russischen Opernliteratur zu einem gewissen Vorwurf machen kann. Es ist ja nicht alles, was die Russen geschrieben haben, so wertvoll, daß man es auch in Deutschland unbedingt hören müßte, denn die meisten Werke dieser östlichen Tonsetzer zeigen westlichen Charakter und nur selten klingt Originalrussisches auf. Eine solche Ausnahme bildet der „Boris Godunow" von M. P. Mussorgskij. Hier zieht das russische Leben, wenn auch um Jahrhunderte zurückversetzt, in allen seinen bestimmenden Faktoren an uns vorüber. Die Geistlichkeit, das Volk, die Fürsten und die Bettler, alle von einer tiefen Sehnsucht nach Neuerung, nach Revolution getrieben, sie alle, die zusammen die russische Volksseele bilden, erscheinen in einzelnen Bildern, musikalisch beleuchtet vor uns und wirken mit an dem Ablauf des Geschehens, das durch die historischen Ereignisse zusammengehalten wird. Mussorgskijs „Boris Godunow" ist keine Oper im strengsten Wortsinne. Es ist ein groß angelegtes Gemälde von ganz Rußland, das ebenso die Weite der Steppen wie den Dunst der Schenke oder die Stille der Klosterzelle einschließt. Für alle diese Bilder hat Mussorgskij aus einem starken Nationalempfinden heraus lebendigen musikalischen Ausdruck gefunden. Kirchenmusik und Volksmusik fließen zu einer Einheit, die künstlerisch gefärbt ist, zusammen. In Einzelheiten mag die Aufführung nicht an die der Dresdener Staatsoper herangereicht haben, der Fluß des Ganzen aber, der steigernde Aufbau von Szene zu Szene kann großzügiger und wirkungsvoller kaum gemacht werden. Wie im vorigen Jahre den Julius Cäsar, so führte die Volksoper diesmal die „Rodelinde" von Händel auf, ein Werk, das durch die Händelschen Festspiele in Göttingen mit einem Schlage wieder weltbekannt geworden ist und dessen köstliche Musik, dessen ausdrucksvolle Rezitative ihm auch heute noch einen Platz auf unseren Opernbühnen sichern. Es ist erfreulich, daß gerade die Volksoper darauf bedacht ist, neben den modernsten Werken Händelsche Opern zu pflegen und dadurch seinen Hörern zum Bewußtsein zu bringen, welch tiefer Ausdruck allein in der Musik, soweit sie an Melos, Rhythmus und Harmonie gebunden ist, ruht und wie so vieles, was heute unabweisbar notwendig erscheint, doch nur äußerliche Zutat ist. *Lothar Band.*

*

Barmen-Elberfeld. Das Wuppertaler Musikleben war in diesem Winter insofern auf eine teilweise neue Grundlage gestellt, als Herm. v. Schmeidel auch zum Leiter der Barmer Konzert-Gesellschaft ernannt und damit die Gefahr einer nicht immer erfreulichen Rivalität beseitigt worden war. Seine eindrucksvollsten Taten vollbrachte der rührige junge Dirigent jedoch nach wie vor in Elberfeld. Da war es neben einer die Gefühlswerte stark betonenden Wiedergabe von Bruckners VIII. Symphonie und einer an anderer Stelle besprochenen Uraufführung Kaminskischer Werke vor allem Braunfels' in großartigem Freskenstil gehaltenes Tedeum, vor dem der Komponist selbst seine „Phantastischen Erscheinungen" leitete. Dann brachte uns G. v. Keußler seine melodramatische Symphonie „An den Tod". Er vereinfacht das Problem des Melodrams durch die einheitliche Konzeption von Wort und Ton, freilich ohne auch seinerseits die Diskrepanz der beiden völlig überwinden zu können. Der oft schwülstige Text und die kühle Zurückhaltung der trotz formaler Eigenart wenig persönlichen Musik verringerte nicht die unbedingte Hochachtung vor einem unbeirrt nach dem Höchsten strebenden Künstler. Unter den Barmer Veranstaltungen Adolf Siewerts war ein Gastkonzert des Gürzenich-Orchesters unter Abendroth und ein vom Berliner Domchor bestrittener Abend besonders bemerkenswert. Dem stürmischen, qualitativ sehr ungleichen d'Albert stellte man den kühleren, stilsicheren Instinkt des fabelhaften Gieseking entgegen und verglich die jeweils in ihrer Besonderheit vollendeten Leistungen des Klingler- und Wendling-Quartetts (mit Philipp Dreisbach als schlechthin unübertrefflichem Klarinettisten); das erstere besticht mehr durch die höchste Schönheit und Kultur, das letztere mehr durch die ergreifende Beseelung seines Mozart- und Reger-Spiels. — Die Oper regt sich infolge von Besetzungsschwierigkeiten erst in jüngster Zeit. Ihr Leiter Fritz Mecklenburg stellte sich im Verein mit der gebändigten Naturkraft Edwin Fischers (Beethovens Es dur-Konzert) auch als vielversprechender

Konzertdirigent vor; sein natürliches Empfinden, seine klare, sichere Gestaltung und eine zum Heroischen neigende Auffassung machten zusammen mit der ruhigen und sachlichen Art seines Auftretens einen sehr sympathischen Eindruck. Im Theater bot er einen famosen „Barbier von Bagdad" und eine musikalisch hochstehende Wiedergabe von Liszts „Heiliger Elisabeth". Jüngst bejubelte man in einer Meistersinger-Aufführung Münchener Gäste, von denen der Stolzing unseres schwäbischen Landsmanns Karl Erb zuerst genannt sei, weil sich dieser Künstler zuvor schon im Konzertsaal mit Bach und Schubert als einer unserer ganz Großen erwiesen hatte. Wilhelm Buers (Hamburg) war ein Sachs voll köstlichen Humors und reifer Überlegenheit, wie denn auch Robert Heger (München) als musikalischer Leiter bei aller bürgerlichen Behäbigkeit den feinen Lustspielton ausgezeichnet zu treffen wußte. *W. S.*

*

Breslau. Seit dem 1. September 1922 steht an der Spitze des Breslauer Stadttheaters Herr Heinz Tietjen, der vorher Intendant der vereinigten Bühnen von Trier und Saarbrücken gewesen ist. Mit seinem Einzug in die Breslauer Oper ist ein neuer — und besserer — Geist in sie gekommen. Die Schlamperei, die Auflehnung der Unteren gegen die Oberen und die Reizlosigkeit des Spielplans — Untugenden, an denen unser Stadttheater unter der sogenannten „Herrschaft" des jetzt in Wien als Oberspielleiter tätigen Herrn W. Runge gekrankt hat — sind mit Tietjens Regierungsantritt verschwunden. Erfreulich groß ist seitdem die Reihe der „Neueinstudierungen" und der Aufführungen abseits liegender alter Werke und neuester Opern, besonders in dieser Spielzeit. Schon an ihrem zweiten Tage setzte man uns eine Neuheit vor, allerdings eine von hohem Alter, nämlich Franz Schuberts einaktiges Singspielchen „Der treue Soldat", dessen Originaltitel „Der vierjährige Posten" war. Nach fünf Wochen folgte „Der ferne Klang" von Franz Schreker. Das schlechte Textbuch könnte aus einem der ältesten Jahrgänge der „Gartenlaube" stammen. Man wundert sich, daß es ernste Leute gibt, die den Dichter Schreker für einen Modernen erklären. Der Musiker Schreker jedoch ist modern, ein Klangimpressionist wie Debussy und Ravel, ein Stimmungsvermittler mit der Verwertung manches eigenartig fernen Klanges, der aus visionären Klangregionen herniederzuschweben scheint. Dramatisch ist die Musik gar nicht, und den realistischen Episoden ist sie auch nicht gewachsen; da räumt sie meist dem gesprochenen Worte sehr bequem das Feld. Wenige Tage, nachdem wir zum ersten Male Schrekers „Fernen Klang" gehört hatten, drang ein zeitlich noch viel fernerer Klang zu uns, nämlich das Läuten der „Nachtglocke", die das erstemal schon 1836 in Neapel, aber sonst noch nirgends geklingelt hat. Donizetti hat das Textbuch und die Musik des im Original „Il campanello" (Das Glöckchen) betitelten Operchens geschrieben. Dr. Wilhelm Kleefeld hat der „Nachtglocke" eine „Neubearbeitung in Text und Musik" zuteil werden lassen und sie mit der Bezeichnung „burleskes Opernspiel in 1 Akte" dem Breslauer Stadttheater zur Uraufführung aus dem Manuskript überlassen. Über den Umfang und die Art seiner Reformarbeit kann man nichts Bestimmtes angeben, weil sich ein Vergleich mit dem Original nicht ermöglichen läßt. Die ganz im Stile der opera buffa gehaltenen Situationen und Dialoge und die flüssigen Verse, die auf die musikalische Deklamation Rücksicht nehmen, zeugen von der Musikbühnenkunde des Bearbeiters. Die ganz amüsant eingekleidete Intrigengeschichte hat aber keine runde Lösung; auffällig sind die Beziehungen zum „Barbier von Sevilla". Auch musikalisch hat sich Donizetti den größeren Kollegen Rossini zum Vorbild genommen. Ein paar nette, flotte Rezitative, Arietten mit dem zeitgemäßen Ziergesang, Duette und Ensemblestücke nach der französisch beeinflußten Art italienischer Vaudevillemusik sind aus seiner leicht schaffenden Notenfeder gekommen. Bemerkenswert ist die Introduktion wegen des stilisierten Hineinklingens der Nachtglocke. Zur Abrundung des Abends diente die uns schon vor sechs Jahren vorgeführte Pantomime „Klein Idas Blumen" mit Klenaus liebreizender Musik; dabei kam uns wieder einmal zum Bewußtsein, daß wir Herrn Tietjen die Anwerbung einiger hervorragender Ballettmitglieder verdanken. Die nächste „Erstaufführung" war Tschaikowskys „Eugen Onegin", ein nicht sehr wurzelfestes oder eigenwüchsig starkes, aber sympathisch feines und gediegenes Werk. Für das wichtigste Ereignis halte ich die Aufführung der Oper „Die heilige Ente" von dem Wiener Hans Gál, dessen komische Oper „Der Arzt der Sobeide" vor vier Jahren hier zur Uraufführung gekommen ist. Mit der Freilassung der heiligen Ente ist uns vor einem Jahre Düsseldorf vorangegangen. In dem Textbuch von K. M. Levetzow und Leo Feld vereinigen sich, wie in Grabbes Lustspiel, „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung". Gerade mit dieser tieferen Bedeutung fliegt die heilige Ente höher als die meisten nicht in der Vogelperspektive erscheinenden Opernbücher. Aus der chinesischen Umwelt der Handlung erklären sich die musikalischen Partien, in denen Klänge aus dem östlichsten Orient vernehmbar werden. Der erste Ton des Vorspiels wird, gleichsam programmatisch für die ostasiatische Klang- und Zauberwelt, von dem chinesischen Gong angegeben. Die dadurch geweckte Befürchtung, daß man den ganzen Abend hindurch chinesische Musik hören würde, erweist sich als unberechtigt; denn Gál bietet europäische Musik mit einigen chinesischen Floskeln — Quintengängen, pentatonischen Melismen, Ganztonschritten vor der Tonika — und schreibt melodisch in unserem Sinne. Wir hören eine hauptsächlich auf unserer Tonalität beruhende, mit sehr gewählten Modulationen arbeitende, sang- und faßbare, lyrisch fein empfundene Musik, in der gelegentlich ethnographisch charakterisiert und immer reizvoll instrumentiert wird, mit Bevorzugung chinesischer Schlaginstrumente. Die Musik nimmt das Opiumaroma ebenso gut auf, wie sie das Lachen der Götter, die Feierlichkeit der Bonzen und das humorvoll ängstliche Gebaren der übrigen Menschlein trifft. In der Aufführung gebärdete sich die angeblich heilige weiße Ente sehr unheilig; sie schnatterte an unpassenden Stellen und hüpfte zuletzt ins Orchester. Durch diesen „Zwischenfall" wird die hohen Lobes würdige Spielleitung des Intendanten natürlich nicht geschmälert. Eine ausgezeichnete Regieleistung vollbrachte er bei „Ariadne auf Naxos", und zugleich war er der feinsinnige Interpret ihrer Partitur. Die erstrebenswerte Fähigkeit, die musikalische und die szenische Leitung in einer Person zu vereinigen, hat bei uns mehrmals in der letzten Zeit einen guten Wirkungskreis bekommen. Schon in der vorigen Spielzeit erprobte sie Julius Prüwer an zwei Werken. Obwohl er seit dem Beginn der Spielzeit Generalmusikdirektor in Weimar ist, kam er doch mehreremale auf je zwei Wochen als Gastdirigent nach Breslau, wo er sehr lange und sehr erfolgreich gewirkt hat. Diesen Luxus brauchten wir uns um so weniger zu leisten, als unsere von den Herren Tietjen, Mehlich, Wolfes, Seidelmann, Preuß, Vandsburger und Hoffmann gebildete Dirigentengruppe schon so groß ist wie sonst an keinem deutschen Opernhause. Noch ein paar Ereignisse in den letzten Wochen sollen erwähnt werden. Wir hörten Wagners „Ring" ohne jede Kürzung, in einer zu episch breiten Auslegung der Partitur durch Herrn Tietjen, Marschners „Templer und Jüdin" in Pfitzners Bearbeitung, die sich zwar als eine Verbesserung erwies, aber in das Dunkel der abenteuerlichen Handlung doch nicht so viel Licht bringen konnte, daß sich diese romantische Oper noch mit starkem Erfolg im Spielplan zu behaupten vermöchte; ferner Wilhelm Maukes nicht bedeutende Musik zu Kurt Münzers ebenfalls undurchsichtiger und überdies nicht origineller Pantomime „Die letzte Maske" in Verbindung mit dem allerliebsten Werkchen „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari, dann Verdis „Maskenball" und

Mozarts „Figaro" als Ergebnisse von Neueinstudierungen und schließlich „Hans Sachs" von Lortzing. Die Vernachlässigung dieser Oper, die ihre zeitliche Stellung zwischen „Zar und Zimmermann" und dem „Wildschützen" hat, ist schon deshalb nicht recht verständlich, weil die dem Ph. Regerschen Textbuche zugrunde liegende dramatische Dichtung von J. L. Deinhardstein mancherlei Vorbilder für Wagners „Meistersinger" enthält und durch diese literarischen Parallelen sehr interessant ist. Unverkennbar sind die Beziehungen zwischen dem Meister Steffen und dem Meister Pogner, ihren Töchtern Kunigunde und Eva, den Schusterlehrlingen Görg und David, zwischen Cordula und Magdalene, dem Ratsherrn Hesse und dem Ratsschreiber Beckmesser. Lortzings Schuh-macher und Poet dazu ist nicht so sehr für Wagners Sachs wie für seinen Stolzing vorbildlich geworden. Beide Opern stimmen noch überein im Preissingen, in dem Treiben auf der Festwiese, dem Plagiate an einem Gedichte von Sachs, dem Volksentscheid zugunsten des echten Dichters und im Lobgesange auf das deutsche Vaterland. Trotzdem ist Wagners Textbuch eine selbständige Dichtung und von ernsterer Wesensart. Doch auch in dem älteren Werke werden sehr ernste Töne angeschlagen, und Lortzing äußerte sogar, daß es ihm lieb wäre, wenn auf dem Zettel die Oper nicht mit „komisch" bezeichnet würde. Sie ist zwar nicht so stark mit Humor geladen wie etwa „Der Wildschütz", aber an witzigen Einfällen hat die Partitur doch einen genügenden Vorrat. Wenn die musikalische Erfindungskraft hier auch nicht an die beiden Meisterwerke Lortzings heranreicht, so erfreuen wir uns doch an gefälliger, romanzenhafter Lyrik, gut gearbeiteten Ensembles, manchen romantischen oder heiteren Effekten der auffallend farbigen Instrumentierung und an einem frischen, freien Zuge. Der Komponist erwartete von ihr nur „einen succés d'estime". In Breslau aber hatte sie mehr als einen Achtungserfolg — sicherlich auch wegen der sorgfältigen und verständigen Vorarbeiten der Herren Tietjen und Preuß — und sie verdient es, sich im Spielplan einzubürgern. Für den Rest der Spielzeit sind uns noch ein paar bemerkenswerte bühnenmusikalische Ereignisse in Aussicht gestellt.

*

Erfurt. Unsere Stadt hat leider keine einheitliche Konzertpflege. Jeder bringt, was ihm beliebt, und so kommt es, daß manche Klassiker (wie Haydn) und manche Neuklassiker (wie Hugo Wolf) in einer Saison überhaupt nicht gehört werden. Immerhin gab es des Anregenden genug: Richard Wetz, der besondere Dirigierbegabung durch innerstes Erfassen der Werke ersetzt, brachte mit dem Erfurter Musikverein neben Regers Mozart-Variationen und „An die Hoffnung", neben Bruckners Dritter Symphonie und f moll-Messe seltener Gehörtes: Cherubinis Ouvertüre zu „Lodoiska", Cornelius' Gunlöd-Musik, Brahms' Konzert für Violine und Cello a moll, mit dem sich die Stuttgarter Konzertmeister Kleemann und Münch einen stürmischen Erfolg erspielten, und Joseph Haas' Heitere Serenade; mit dem Engelbrechtschen Madrigalchor, der in edler Uneigennützigkeit seine Abendmotetten in der schönen Predigerkirche unentgeltlich bietet, alte Madrigale und Heinrich Schützens „Matthäus-Passion". Der strebsame Musikdirektor Kopff spendet mit dem Sollerschen Musikverein u. a. Beethovens Chorfantasie Op. 80, Regers Mozart-Variationen und Bruckners „Vierte", der Erfurter Volkschor unter A. Herder einen Brahms-Abend und Hugo Launs stark eklektisches Chorwerk „Mutter Erde". Zur Uraufführung gelangte eine recht bedeutsame Bratschensonate von Wilhelm Rinkens (Eisenach) durch den Komponisten und Walter Hansmann, zur Erstaufführung im Rahmen der von A. Denner mit Hingebung veranstalteten Volkshochschulkonzerte Rinkens' Klavierquintett Op. 23 und Klavierseptett Op. 30, durch das Schachtebeck-Quartett (sogleich nach der Berliner Uraufführung) Richard Wetzens edles neues Streichquartett e moll Op. 101. Durch die treffliche Erfurter Konzertsängerin Olga Emde-Gensel wurden Paul Kletzkis „Lieder aus einer kleinen Stadt" zur Uraufführung gebracht. Sie zeigen Begabung, die noch nicht ausgereift ist. Dieselbe Sängerin — wie selten sind doch Gesangskonzerte in Erfurt! — nahm sich erfolgreich (von ihrem Gatten, Walter M. Gensel, famos begleitet) der zeitgenössischen Tonsetzer Joseph Wöß, Fritz Jürgens, Eduard Wößler und Paul Graener an. Die von Walter Hansmann geleitete Bach-Gemeinde veranstaltete einen Violin-Orgelabend in der Thomaskirche, bei dem sich Hansmann und Günther Ramin (Leipzig) auszeichneten. Florizel von Reuter war der einzige, leider rein aufs Technische eingestellte Geigenvirtuose, den wir in dieser Saison hörten. An Pianisten dagegen boten Treffliches die Münchnerin Julia Menz als Cembalo-Spielerin auf einem neuen von der Firma Maendler-Schramm (München) erbauten Bach-Klavier, das durch acht Pedale (bei zwei Manualen) Koppelung, Vier- bis Sechzehn Fußton und die Erreichung einer Tonfülle bietet, die das neue Cembalo als wohl geeignet zur Wiedererweckung alter Musik bezeichnen läßt. Walter Rehberg (Mannheim) fand als Mozart-Spieler — er dirigierte vom Flügel aus ein Kammerorchester — sowie als Interpret von Pfitzners Klavierkonzert, ebenso wie Frida Kwast-Hodapp, begeisterte Aufnahme. Und im Kunstverein schließlich erklang moderne Klaviermusik von Hindemith, Petyrek, Bartok, Scriabine, Joseph Haas und Debussy. Besondere Erwähnung verdienen schließlich die von der Thüringer Allgemeinen Zeitung veranstalteten „Führer-Abende"; deren erster, ein Liederabend des Münchener Sängers Heinrich Rehkemper, war mir aber nicht als „Führerabend" erschienen. Der zweite Führerabend, der das Amar-Quartett nach Erfurt brachte, war wirklich einer. Der famosen Leistung ward voller Erfolg. Zögernden Herzens wurde er auch Hindemiths Op. 32 zuteil, dessen abstrusem ersten Satze — wieviele Katzen miauen da durcheinander! — ein herrlich-tief empfundener langsamer Satz folgt. Wie er, so zeigt auch Igor Stravinsky nur in dem dritten, langsamen Stücke seiner drei zu einem Streichquartett zusammengeschweißten Stücke tieferes künstlerisches Empfinden. Die beiden ersten — Havemann erklärte sie als „Tanz" und „Niesen, Lachen" — sind meines Erachtens artistische Auswüchse. *Robert Hernried.*

*

Halle a. S. In unserem Konzertleben gehen vor wie nach die stärksten Anregungen von den Veranstaltungen der „Philharmonie" aus. Der ständige Dirigent, Dr. Georg Göhler, führt seine auserlesen stilvollen Programme als Persönlichkeit von Format durch. Wir hatten in der letzten Zeit einen böhmischen Abend mit den liebwerten Meistern Smetana und Dvorak (Solist: Prof. G. Wille mit des letzteren Cellokonzert) und einen romantischen Abend mit Schumann und Mendelssohn. Hier hatte Prof. Pauer, der berühmte Stuttgarter Meister, den Mut, einmal das fast vergessene g moll-Klavierkonzert Mendelssohns öffentlich vorzutragen. Der Erfolg war ein glänzender. Die Philharmonie hatte es sich auch nicht nehmen lassen, zur Erinnerung an die Erstaufführung von Beethovens Neunter vor 100 Jahren (Wien 7. Mai 1824) das grandiose Werk in einer würdigen Wiedergabe darzubieten. Dr. Göhlers Interpretation war durchaus individuell gefärbt. Gerade in die Aufregungen des Wahltages klang das Beethovensche „Alle Menschen werden Brüder!" hinein. Der Meister sei dafür gepriesen, wenn seinem Werke dies erst einmal allgemein gelingt.... Als Gastdirigent der „Philharmonie" riß Generalmusikdirektor Abendroth (Köln) mit der glänzenden Auslegung von Brahms II. und Bruckners VII. Symphonie zu lauter Bewunderung hin. Unsere Singakademien huldigten dem großen Doppelgestirn Bach-Händel; die Robert Franz-Singakademie (Leitung: Prof. Alfred Rahlwes) führte mit hervorragendem Gelingen die Matthäus-Passion und zwar in bewußter Absicht erstmalig in der Originalgestalt, die Hallische Singakademie (Leitung: Domkantor Dr. Schönherr)

setzte ihre schönen Kräfte, welche der neue Dirigent energisch zusammenzufassen wußte, für die Cäcilien-Ode ein. In allen diesen Fällen bildete das Stadttheater-Orchester klanglich und technisch die zuverlässigste Stütze. Mit Kammermusik versorgen uns regelmäßig das weitberühmte Klingler-Quartett und das fein eingespielte Schachtebeck-Quartett. Auch das Damen-Quartett Bentz gab seine Visitenkarte ab und hinterließ mit seinen musikalisch-geistigen Qualitäten äußerst günstige Eindrücke. Der Stadtsingechor rüstet zu einer neuen Auslandsreise (Skandinavien oder Tschechoslowakei) und führte unter Karl Klanerts hingebender Leitung ein weltliches a cappella-Programm mit außergewöhnlich glänzendem Erfolge vor. In aller Stille schafft der Pauluskirchenchor mit seinem tüchtigen Dirigenten Carl Boyde (Schuberts „Stabat mater"). Der Lehrer-Gesangverein geht unter Prof. Rahlwes' energischer Führung einer neuen künstlerischen Zukunft entgegen, das letzte Konzert fand viel Anklang. Herrliches bot eine Kammermusik von Adolf Busch und Rudolf Serkin, zwei gleich gestimmten, hinreißend spielenden Musikern. Auf der Vortragsfolge standen Violinsonaten von Bach, Mozart, Beethoven und Schuberts selten zu hörendes Rondo brillante. — In unserer *Oper* wirkt mit unentwegter künstlerischer Treue Kapellmeister Oskar Braun und neben diesem Kapellmeister Fritz Volkmann (früher in Nürnberg), eine starke Dirigentenbegabung. Aus der Arbeit der letzten Wochen hoben sich als Glanzpunkte die Neueinstudierungen von „Parsifal" und der „Meistersinger" heraus. Für die Chöre hatten sich geschätzte Kräfte aus Hallischen Vereinen zur Verfügung gestellt, und berühmte Gäste wie Frieda Leider-Berlin (Kundry), Otto Helgers-Berlin (Gurnemanz) und Fritz Stenitzer-Perron-Hamburg (Parsifal) hoben das Niveau der Güte der Vorstellungen um ein Bedeutendes. Aber auch die Kräfte der hiesigen Oper bestanden mit hohen Ehren, und in Sonderheit kann sich unsere Meistersinger-Besetzung mit Fritz Kerzmann (Sachs), Carsten Oerner (Kothner), Heinz Prylit (Pogner), August Roesler (Beckmesser), Fritz Berghof (Stolzing) und Hilde Voß (Eva) gut und gern sehen lassen. Um Kerzmann und Oerner kann uns sogar manche Staatsbühne beneiden. Zwischendurch gab es sehr fein einstudierte Aufführungen von „Siegfried", von den „Lustigen Weibern" und vom „Waffenschmied", wobei so schöne Stimmen wie Maria Günzel-Dworski (hochdramatischer Sopran), Martha Kolb (Opernsoubrette von glänzendem Spieltalent), Henriette Böhmer und Charlotte Böcker (Altpartien) zu ihrem Recht kamen. Auch eine reizende Operette von Ed. Künnecke (Der Vetter aus Dingsda) zog in unseren Musentempel ein; wenn ein so feinmusikalischer Kopf wie dieser darüberkommt, kann die vielgeschmähte Gattung wieder gehoben werden. *Paul Klanert.*

*

Heidelberg. Die Überfülle der Konzerte im März bewirkte ein bedauerliches Leerwerden der Konzertsäle; waren doch auch fast jeden Abend ein bis zwei kleinere oder größere musikalische Veranstaltungen. Meist stand das Gebotene auf einer erfreulichen künstlerischen Höhe. An größeren Aufführungen hatten wir in erster Linie den „Messias", aufgeführt vom Bach-Verein unter Dr. Poppens Leitung. Schon äußerlich war die Aufführung durch Verwendung von Maendlers Cembalo mit modulationsfähigem Ton (gespielt von Julia Menz) bemerkenswert. In der Verbindung mit der Orgel gestalten sich besonders die Rezitativbegleitungen sehr wirkungsvoll. Auch in den Arien lassen sich schöne Zusammenstellungen erzielen, während bei Chorpartien der dünne silbrige Klang untergeht. Der Chor hat bei dieser Aufführung gezeigt, daß er große Fortschritte gemacht hat; er sang rein, präzis, aufmerksam und bis auf Einzelheiten dynamisch gut abgestuft. Vom Orchester hätte man manchmal mehr rhythmische Sicherheit erwarten können. Unter den Solisten gab Rhoda von Glehn (Sopran) aus Stuttgart die beste Leistung. Dr. Poppen hat durch seine Leitung wieder ein glänzendes Zeichen seiner Dirigentenfähigkeiten gegeben. An sonstigen größeren Veranstaltungen hatten wir einen Brahms-Abend mit Ippolika Gyarfas-Berlin (Violine), die nicht sonderlich gefiel unter Paul Radigs Leitung und eine gute Wiedergabe der Pathétique von Tschaikowsky durch das Pfälzische Landessymphonieorchester unter Prof. Ernst Boehe. Aus der Fülle der Kammermusik- und Solistenkonzerte seien erwähnt: das Busch-Quartett (Streichquartett von César Frank), ein Konzert des badischen Trios, das seit seinem letzten Auftreten hier in bezug auf Zusammenspiel große Fortschritte gemacht hat, ein Liederabend des Tenoristen Neugebauer mit Dr. Poppen am Klavier. Außerdem spielte Julia Menz auf dem Bach-Klavier Maendlers einen Abend mit alten Meistern. Ein Reger-Abend des Leipziger Organisten Friedrich Högner verdient rühmende Erwähnung. Dr. *L.*

*

Stuttgart. Den üblichen Abschluß mit der IX. Symphonie von Beethoven fanden die Symphoniekonzerte des Württ. Landestheaters. Der zu diesem Zweck eigens zusammengestellte Chor trat unter die Führung des Generalmusikdirektors Karl Leonhardt, der — vergleicht man damit die vorjährige Aufführung — gesteigerte Wirkungen aus den Instrumentalsätzen (namentlich aus dem Adagio) und den Chorteilen herausbrachte. Auf dem Boden des großen Chorwerks spielte sich in dem zu besprechenden Zeitraum (15. März bis 30. April) sonst noch ein Konzert des Lehrergesangvereins (Staatskapellm. Erich Band) ab, woselbst Die Jahreszeiten die unverwüstliche Frische und Beliebtheit dieses Haydnschen Alterswerkes zu erweisen hatten und kam es zu einer Aufführung der Johannes-Passion im Klassischen Verein unter Martin Hahn. In allen drei Fällen wiesen die Programme keinen einzigen Konzertsänger auf, eine Erscheinung, die zu denken gibt. Nicht aus Unzufriedenheit mit den Leistungen der zur Mitwirkung herbeigezogenen Bühnenkräfte, sondern einzig einmal aus dem Gefühl der Besorgnis heraus um das Schicksal eines gegenwärtig schwer leidenden Standes muß es beklagt werden, daß die Entwicklung der Dinge diesen Lauf genommen hat. Es darf aber nicht vergessen werden, daß der Konzertsänger wieder zu seinem Recht kommen *muß*, denn sonst stirbt das Geschlecht der Oratoriensänger und -Sängerinnen über Nacht aus und kann ihm das Grablied gesungen werden. — Dem berechtigten Verlangen nach jenen wertvollen Chorsätzen, die das Merkmal edelster Stilreinheit an sich tragen und die von dem religiösen Empfinden vergangener Jahrhunderte ergreifendes Zeugnis ablegen, entsprach die jetzt von Dr. Hugo Holle geleitete Stuttgarter Madrigalvereinigung, indem sie Chorsätze von H. Schütz, A. v. Bruck, Durante, Lotti und anderen Meistern auf ihr Programm setzte. Der Orgelkünstler Arnold Strebel verschönte diesen Abend durch instrumentale Gaben aus der Schatzkammer J. S. Bachs. Die mit dem Arnold Rosé-Quartett verlebten kurzen Stunden waren sicher nicht zu den verlorenen zu rechnen. Beethoven-Abende gehören ja in einer größeren Musikstadt nicht zu den Seltenheiten, wenn es sich aber trifft, daß vier Künstler, wie diese Wiener, als Beethoven-Ausleger sich zusammenfinden, so bekommt der oft so gleichgültig ausgesprochene Name des Quartettdichters einen Klang von mächtiger Bedeutung. In Adolf Buschs mit Rudolf Serkin (Klavier) gegebenem Konzert wurde Regers e moll-Violinsonate Op. 122 entzückend schön gespielt. Der davon gewonnene Eindruck wurde jedenfalls bei Beethoven (G dur $^6/_8$) nicht gesteigert. Busch zeigte noch an der h moll-Suite von Bach, daß Joachims Kunst des Solovortrags klassischer Werke in ihm wieder auflebt, Rudolf Serkin vereint bei seinen Schubert-Stücken, ohne daß er sie ganz einwandfrei in pianistischer Beziehung wiedergegeben hätte, ein ungewöhnliches Maß von Begabung. Mit Schumann-, Reger- und Schubert-Kammermusikwerken traten Catharine Bosch-Möckel (Violine) und P. Otto Möckel (Klavier) auf den Plan, wohlverdienten Ruf trefflicher Künstlerschaft aufs neue befestigend. Von mehr als nur histo-

rischem Interesse war die Vorführung Bachscher und in die Bachische Zeit gehörender Klavierstücke durch die Münchner Cembalistin Julia Menz an dem von der Firma Maendler-Schramm hergestellten (nicht nur rekonstruierten) Tasteninstrument. Man bewunderte die feine Registrierungskunst und die glänzende Spielfertigkeit der Künstlerin, war aber wohl am meisten entzückt über die klanglichen Vorzüge des Cembalo bei den Stücken kleineren Formats und da, wo das Cembalo sich mit der von Dr. W. Schmid gespielten Gambe zu vereinigen hatte. Über eines darf man sich aber nicht täuschen lassen: starkes subjektives Empfinden des Spielers und Cembalo lassen sich nicht vereinigen. Deswegen trug ja das Hammerklavier den Sieg davon, weil seine Mechanik die unmittelbare Übertragung des Gefühls aus den Fingerspitzen heraus durch das Mittel der Tasten auf die Saiten gestattete (ähnlich wie bei dem Klavichord, das aber stets tonschwach blieb). Daher war die künstlerische Ernte in dem Bach-Abend bei Wilhelm Kempff fast noch reicher, als bei Julia Menz, weil man eben dort noch mehr daran erinnert wurde, daß man es mit selbständiger Auffassung zu tun hatte und nicht die gleich starke Gebundenheit des Spielers an das Instrument zu beobachten war. Den Klavierabend Paul Greeff-Elberfeld kann ich nur als stattgefunden anführen, da mir sein Besuch leider nicht möglich war. Staunenswertes leistete der Geiger Florizel von Reuter, ein Paganinispieler ersten Ranges, Finger-, Bogenkünstler und Tonzauberer in einer Person, aber bedeutend nur eben in dieser seiner Einseitigkeit (also kein berufener Bach-Spieler), mit ihm als Virtuose verglichen ist der doch sicher leistungsfähige Cellovirtuos Arnold v. Földesy nur ein Licht von mittlerer Stärke neben einem blendenden Leuchtkörper. Ruhig darf man den spanischen Gitarristen Andrés Segovia konkurrenzlos nennen. Welche Kultur beim Vortrag, welche Meisterschaft im Technischen! — Bei den Liederabenden angekommen, begnüge ich mich mit einer Auswahl und erwähne zunächst die Altistin Martha Fuchs, die den üblichen, in Liederabenden beschrittenen Weg verlassend, sich die Lenau-Lieder von Franz Philipp (ein vielversprechendes Op. 1), P. Hindemiths „Junge Magd" und drei Hymnen (Hölderlin) von Hermann Reutter wählte, um damit auf die wenig bekannte Gattung der „Kammerlieder" aufmerksam zu machen und auf den Weg ins Neuland zu weisen. Wenn noch mehr auf Gegensätze von Hebung und Senkung im Ausdruck bedacht, dürfte es dieser Sängerin bei der ausgesprochen schönen Verfassung, in welcher sich ihre Stimme zeigt, nicht schwer fallen, sich einen festen Platz im Konzertsaal zu erringen. Gertrud Hepp (Mezzosopran) trug bekannte Lieder in wohltuend erwärmender Weise vor, Irma Weber (Sopran) zeigte sich als begabte Anfängerin, die Mezzosopranistin Anne Fellheimer erwies an sehr verschiedenartigen Aufgaben (Bach, Händel, Reger, Matthiesen etc.), daß ihr ernstes Streben Ermutigung und Beachtung verdient.

Alexander Eisenmann.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

Ernst Bücken: „Führer und Probleme der neuen Musik". Verlag Tonger, Köln. 1924.

Dr. Bücken ist einer der ersten, im Westen Deutschlands wohl überhaupt der erste, welche den Stilbegriff in den Mittelpunkt ihrer akademischen Erzieherarbeit gestellt haben. Und so wächst auch das vorliegende, kaum 170 Seiten umfassende Büchlein aus dem Rahmen des Reinhistorischen hinaus in das weite Blickfeld der klaren Aufdeckung und Zusammenfassung stilentwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge. In sieben knappen Unterabschnitten wird die Geistesrichtung der Neuromantik und Moderne, die Symphonie von Brahms und Bruckner-Mahler, die symphonische Dichtung, das Musikdrama und die neue Opernform, das Lied, das Schaffen Regers, die Bedeutung von Im- und Expressionismus, Futurismus und Exotik gekennzeichnet. Bücken hält sich hier ebenso fern von überladenem Gelehrttun wie von einer für unsere Zeit des Journalismus charakteristischen Westentaschenweisheit. Was dem Buch bei aller Fülle der berührten Tatsachen und Probleme die Übersichtlichkeit und Verständlichkeit gewährleistet, ist eben die strikte Festhaltung des „roten Fadens" der Stilentwicklung. Und es ergeben sich dabei so außerordentlich treffende Vergleiche vergangener und heutiger Zeiten, daß der Leser nirgend das Gefühl bekommt, „Geschichte" zu lesen. So auch enthüllen sich mancherlei „allerneueste" Ideen und Aussprüche als wiederholter Aufguß längst abgelebter Erkenntnisse, so Busonis Attacke gegen den Zwang der Form als Wiederholung des Lisztschen Wortes: „Lebensprinzip der Kunst ist es, nur eine Zeit lang in denselben Formen zu verharren und im ewigen Wandel von der einen Form zur andern überzugehen." Klar wird dadurch, wie Busonis Selbstkennzeichnung als „Neuklassizist" einer solchen als „Neuromantiker" weichen müßte und wie ungerechtfertigt es sei, Hans Pfitzner als „Nachromantiker" und damit „Reaktionär" zu verschreien. Andererseits steht in dem Buche wie ein memento gerade für unsere Zeit Regers Wort von der Verpflichtung jedes Neuerers, erst den Weg über die „Alten" zu nehmen, eine Erkenntnis, die heute neu aufzudämmern beginnt. Inmitten einer extremen Pro- und Kontra-Bruckner-Literatur tut Bückens Versuch doppelt wohl, diesem Meister auch als Formgestalter seinen Platz neben Beethoven anzuweisen, dessen Vertiefung des Finalesatzes er fortgeführt und damit eine im innersten Sinne formale Einheit geschaffen habe. Mit Recht nennt Bücken Mahler einen verkappten und verkannten Optimisten, der allein an der mangelnden Erkenntnis dessen gescheitert sei, daß der Ironisierungskunst der Musik durch den Mangel am Vergleichsobjekt enge Grenzen gesteckt sind. Sehr feinsinnig wird der Weg, den der moderne Bühnenmusiker zu gehen habe, als der umgekehrte Mozarts gekennzeichnet: dort Entwicklung vom Opernrezitativ zum dramatischen Sprechgesang, heute das Opernhafte als Ziel bei Strauß, Schreker. Ausgezeichnet gelungen ist dem Verfasser der Abschnitt über das Lied, in welchem auch Notenproben beigefügt werden, um etwa die musikalisch reinere Art Schumanns in „Früh, wann die Hähne krähn" mit ihrer Festhaltung eines metrischen Grundschemas der deklamatorischen Wolfs gegenüberzustellen. Auch bei der Behandlung der Regerschen Harmonik sind zur Verdeutlichung Notenproben, sogar aus dem „Lohengrin", beigefügt. Mit vollem Rechte lehnt Bücken am Schlusse eine Abkehr von dem, mit unserer Kultur untrennlich verbundenen Harmoniebegriff ab. Erst heute wird Wagners Spruch: „Macht Neues, Kinder" wahr, aber noch laufen alle Richtungen unverbunden nebeneinander her. Dr. *H. Unger.*

*

Benz, Richard: Die Stunde der deutschen Musik. I. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1923.

Der Verfasser gliedert seine, nur den heute noch lebendigen Denkmalen der Entwicklung der Tonkunst zugewandte Arbeit in folgende Hauptabschnitte: Renaissance und Reformation — Die gotische Ton-Baukunst Bachs — Die italienische Ton-Bildkunst — Händels Oratorium — Glucks tragische Bühne — Mozarts Oper — Haydns und Mozarts absolute Tonsprache — Beethovens Tondichtung — Schuberts Gesang. Entgegen der hier zum Vergleich heranzuziehenden Geschichte der deutschen Musik von Hans Joachim Moser handelt es sich in dem Benzschen Buche nicht um eine Bindung des Tatsachenmaterials der Musik auf historischer oder stilkritischer Grundlage, vielmehr schaltete der Verfasser diese durch sein Bekenntnis zum „reinen Erleben" vollständig aus. Dieses führt nun schon gleich zu Anfang, der mittelalterlichen Musik gegenüber, zu einer Erkenntnis, über die die vom Verfasser nicht eben mit gutem Auge angeschauten Historiker oder sonstigen wissenschaftlichen Kunstkenner lange hinaus sind,

nämlich zu der Ansicht von der nur „rechnenden, verstandesmäßig spielerischen" cantus-firmus Musik. Auch die Wiederaufweckung der alten Wagnerschen Herleitung der Haydnschen Symphonie aus dem Tanze ist deshalb abzulehnen, weil in der symphonischen Musik Haydns, der aus ältern Formgattungen in sie einmündende, wirklich aus dem Tanz hervorgegangene Satz ja — rein entwicklungsgeschichtlich gesehen — der lebensschwächste Teil war, der mit dem Aufkommen einer die alten Gesellschaftsformen der Musik hinwegfegenden Epoche von Beethoven geradezu mit Notwendigkeit durch die „freie" Form ersetzt werden mußte. Doch will ich mich in weitere Einzelheiten nicht verlieren, da es dem vorliegenden Buche gegenüber hauptsächlich auf die Wahrung des prinzipiellen Standpunktes ankommt. Diese Notwendigkeit möge aus folgender Stelle des Vorwortes ersehen werden: „So wird uns manches gleichgültig, was den Historiker interessiert; und umgekehrt wird uns Vieles wichtig sein, was den Historiker unberührt läßt. Dennoch streiten wir der historischen Forschung ihre Rechte nicht ab; nur möchten wir unser noch ungewohntes Recht, das wir an dem gleichen Materiale zu haben glauben betonen." Dieses Recht soll ebenfalls in der eigenen Formulierung des Verfassers gekennzeichnet werden: Es heißt Erkenntnis ohne den untergeordneten Zugang, den Lernen und Wissen zu dem Technischen der Musik vermitteln. Wer dieses Recht *neu* nennt, hat wohl kaum einen Blick in die ästhetische und philosophische Literatur der Musik getan. Denn die zwei Gruppen der „Kenner" und „Liebhaber" gibt es seit langem nicht nur auf der Seite der Musik Genießenden, sondern gerade auch im musikalischen Schrifttum. Es muß aber im Interesse der heute so unbedingt nötigen, reinlichen Scheidung der Geister nur begrüßt werden, wenn ein Schriftsteller es so deutlich sagt, wie Benz, auf welcher Seite er steht. *Ernst Bücken.*

*

Richard Engländer: J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms. Breitkopf & Härtel 1923.

Richard Engländer hat im Anschluß an seine 1916 nur auszugsweise veröffentlichte Dissertation das vorliegende ausführliche und mit außerordentlichem Fleiße zusammengestellte Werk heraus gegeben. Der wichtigste und für die weitere Musikgeschichtsschreibung wertvollste Teil ist der erste, als biographische Grundlegung bezeichnete. Er bringt Wesentliches und Neues zur Biographie Naumanns und zahlreiche wichtige, bisher unbekannte Tatsachen aus der Musikgeschichte der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Im zweiten Teile bietet das Buch eine erschöpfende Datierung und Bibliographie der Naumannschen Opern, zu der einige beachtliche Neufeststellungen gemacht werden. Weniger gelungen ist der dritte Teil, der sich mit den Werken beschäftigt. Manche von Engländers ästhetischen Urteilen sind, da von falschen Voraussetzungen ausgehend, sehr anfechtbar. Auch was er über Rhythmik und Metrik sagt, ist durchaus nicht einwandfrei. Der letzte Teil, der sich mit Naumanns Persönlichkeit befaßt, und ihn mit Recht als Vorläufer der Romantiker charakterisiert, ist wesentlich gelungener. Im Anhang werden wichtige Akten und zahlreiche Briefe Naumanns abgedruckt. Bruchstücke aus seinen Werken ermöglichen auch dem, der die Partituren nicht zur Hand hat, einen Einblick in das Schaffen. Bedauerlich ist, daß die mit so großer Sorgfalt und Gründlichkeit gearbeitete Studie stilistisch so wenig befriedigt. Dr. *Erich H. Müller.*

*

Dr. *Hermann Stephani:* Der Charakter der Tonarten. Gustav Bosse, Regensburg. Deutsche Musikbücherei Band 41. 1923.

Man hat hier festen Boden unter den Füßen. Wie aus einem Aufsatzgefecht Stephanis mit Richard Stein (Die Musik XV, 10) hervorgeht, ist der Verfasser bestrebt, die seelischen Erlebnisse und Deutungen in den Vordergrund zu stellen. Dadurch kommt er über die Zweifelsucht des bloßen Gehörmenschen hinaus. Treffend redet er vom Außen- und Innenmusiker; jener hört, dieser antwortet. Das Gediegene seiner Auffassung zeigt sich schon im Rückblick auf griechische und mittelalterliche Tonkunst. Mit seinem Tonartenbuch hat er sich als Dozent in Marburg habilitiert und der Band ist sicherlich einer der wertvollsten der empfehlenswerten deutschen Musikbücherei Bosses. Zu rühmen ist die Sitte des Namenverzeichnisses, das die Benützung erleichtert. Über die Tonarten schrieb Stephani schon 1916 in der N. M.-Ztg. Ein Vorgänger von ihm ist Richard Hennig (Bayreuther Blätter 1917, 4—6). Zu wünschen wäre, daß die Aufstellungen und Behauptungen, die bei Stephani gegenüber dem Geschichtlichen und Theoretischen einen kleineren Raum einnehmen, einen größeren Stoff darböten. Dann kämen auch noch die Beweglichkeiten innerhalb der gesteckten Grenzen besser zur Geltung. So wären etwa Bruckners drei c moll-Symphonien zu vergleichen. Zu der mehrfach angezogenen Vischerschen Musikästhetik ist zu bemerken, daß sie von Karl Reinhold Köstlin stammt. Im übrigen gehört das Buch zu den besten neueren Erscheinungen.

*

Hermann Grabner: Die Funktionstheorie Hugo Riemanns. Otto Halbreiter, München. Mk. 2.50. 52 Seiten mit Notenbeispielen.

Der bekannte Theoretiker und Tonsetzer gibt hier eine erwünschte Umbildung des Riemannschen Lehrgangs, indem er einerseits Reger, andererseits die Auffassungen Kurths, Halms und anderer Lehrmeister berücksichtigt. Ähnlich wie es Kurth in seinen „Voraussetzungen der theoretischen Harmonik" unternommen, vermittelt Grabner zwischen Riemann und Sechter. Das Wesentliche von Riemanns Lehre ist hierbei keineswegs verkannt oder preisgegeben. Das Büchlein zeichnet sich durch klares Denken und besonnenen Ausdruck aus. Auch wird Grabner als Künstler dem lebendigen künstlerischen Empfinden gerecht. Eine lehrreiche Erklärung des Adagios der VII. Symphonie von Bruckner bildet den selbstgewählten Prüfstein seiner Anschauungsweise. Man kann aus Grabners Ausführungen lernen, als Lehrer wie als Schüler. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Dr. *Max Nadoleczny:* „Untersuchungen über den Kunstgesang" (I. Atem- und Kehlkopfbewegungen). Verlag Julius Springer, Berlin 1923. 270 Seiten, 73 Abbildungen, 14 Tabellen.

In mehr als zehnjähriger Forschertätigkeit hat der Verfasser — Mediziner und Privatdozent an der Universität München — nach streng wissenschaftlichen Methoden an vielen hundert Sängern und Sängerinnen jeder Stufe des technischen Könnens Messungen angestellt über die Art und den Umfang der Bewegungen, die der Kehlkopf, die Brust und der Leib beim Hervorbringen von Gesangstönen ausführten. Und zwar kamen sowohl gesungene, gesummte, oder auch nur „gedachte" Einzeltöne, wie auch Triller oder Melodiephrasen in Betracht. Die Ergebnisse hinsichtlich der „Einstellung" des Kehlkopfes, der „Atemstütze", der „Registerübergänge" usf. und deren mutmaßliche Einwirkung auf die Qualität des Tones sind hochinteressant. Schon heute bringen sie den schlüssigen Beweis, daß gewisse „Gesangsmethoden" unbedingt verwerflich sind. Ich kann mir denken, daß solche Forschungen, wenn sie systematisch-kritisch an einer größeren Anzahl von Vertretern verschiedener Gesangsschulen bezw. Gesangsmanieren (etwa „Scheidemantel, Reinecke-, Clark-, Stockhausen-, Messchaert-Schulen usf.) angestellt würden, allmählich zur Herausarbeitung einer allgemein gültigen, wissenschaftlichen Gesangspädagogik führen könnten.

*

Wilhelm Meisel: „Der Weg zur Stimme und Gesangstechnik". Mit einer Einleitung „Die Lösung der Stimmbildungsfrage" von Dr. med. H. Friedrich. Verlag C. F. W. Siegel (R. Linnemann) Leipzig 1922. 30 Seiten.

Der Verfasser vertritt die in letzter Zeit öfters gehörte Theorie, daß die natürliche Sängerbegabung gleichbedeutend sei mit der guten Funktion gewisser Drüsen und dem Reichtum des Körpers an den von diesen Drüsen erzeugten Ausscheidungen („Hormonen"). Er will die Tätigkeit dieser Drüsen anregen durch einige wenige Übungen, die an sich für gewisse Zwecke gut sind, auch durchaus nicht unbekannt im seither üblichen Gesangsunterricht, denen ich aber solche Allheilkraft doch kaum zutrauen möchte. Da im übrigen die Kontrolle des „wissenden" Lehrers gefordert wird über Einzelheiten des Lehrganges aber nichts ersichtlich ist in dem Schriftchen, hat dieses nicht viel mehr praktischen Wert als den einer Reklame für die Unterrichtstätigkeit des Verfassers.

*

Franziska Martienssen: „Das bewußte Singen". Grundlegung des Gesangsstudiums. 164 Seiten. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig 1922.

Unter „Bewußt-Singen" versteht die Verfasserin das Beherrschen des Stimmapparates auf Grund subjektiver Muskelempfindungen, Vorstellungen und Selbstsuggestionen; nicht aber wissenschaftlicher Kenntnisse. Richtig an dieser Auslegung ist, daß das *Wissen* z. B. um Stimmlippenfunktionen mit dem *Können* nichts zu tun hat, daß der richtige Ton, Ansatz und Atemführung nur durch Gehör und Gefühl kontrolliert werden kann. Das Buch bringt reichen Erfahrungsschatz eines *praktischen* Gesanglehrers und kann deshalb dem reifen Gesangspädagogen, der schon über ein gefestigtes Wissen verfügt, viel wertvolle Winke geben. Dagegen möchte ich es dem Anfangsschüler nicht in die Hand geben, es würde ihn nur verwirren, da es die beschriebenen Empfindungen (die erst mit dem fertigen Ton sich einstellen) nicht hat, die Beschreibung allein ihm auch nichts nützen kann. Außerdem sind manche Einzelheiten sachlich anfechtbar. Z. B. ist das Verwerfen jeder Lippen- und Backenspannung falsch; diese Spannungen sind für den Fortissimoton unentbehrlich, auch sehr wohl bei völliger Lockerheit der Hals- und Kehlkopfmuskulatur möglich. Ferner ist ein reiner Brustton auf dem d' bis f' (f") als *lockerer* Ton unausführbar, er wird bei jedem echten Kunstsänger starke Beimischung von Misch- bezw. Kopfton haben (was der von der Verfasserin angegriffene Dr. Reinecke eben „Einregister" nennt). So scharf trennen sich die Funktionen der Stimmlippen beim Kunstsänger überhaupt nicht. Unzulänglich ist auch das Kapitel über Nasalresonanz, während die Kapitel über „Lockerheit und Spannung" wie über „das Wesen des Gesangstalentes" sehr viel Schönes und Beherzigenswertes enthalten. *Brunck.*

Musikalien.

Kleine Partituren des Wiener Philharmonischen Verlages.

Eine neue Sammlung von Studienpartituren in Taschenformat erscheint im Wiener Philharmonischen Verlag. Die Neuausgabe hat vor der Eulenburg-Ausgabe mannigfache Vorzüge. Das Papier ist besser, der Notenstich größer und übersichtlicher angeordnet wie bei Eulenburg. Außerdem enthält jedes Werk ein Porträt des Komponisten in Kupferdruck nach alten Stichen oder Gemälden. Einführende historische Daten, sowie thematische Formübersichten sind jedem Werke beigegeben. Endlich sind zur schnellsten Orientierung die Takte der Partitur gezählt und von 5 zu 5 Takten Verständigungsziffern eingetragen. Die Revision der vorliegenden Bände ist sehr sorgfältig. Bisher sind Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert (der Partitur der h moll-Symphonie sind die vorhandenen Skizzen Schuberts zum 3. Satz im Anhang beigegeben) und Schumanns Symphonien, sowie Ouvertüren von Mozart, Mendelssohn, Rossini, Wagner und Weber erschienen. In Vorbereitung befinden sich zahlreiche moderne Werke, ferner Haydn „Die Jahreszeiten", Mendelssohn „Elias" und einige klassische Opern. Die neue Sammlung wird sich zweifellos in kurzer Zeit dank ihrer vielseitigen Vorzüge zahlreiche Freunde erwerben und große Verbreitung finden. Dr. *M.*

Inzwischen sind noch in gleich mustergültiger Ausstattung herausgekommen: Mozarts Klavierkonzert in A dur, Palestrinas Stabat mater in der Einrichtung Richard Wagners, Bachs Magnificat (mit ausgesetztem Continuo herausg. von H. Roth), Bachs Solokantate für Alt „Schlage doch gewünschte Stunde" (eingeleitet von Dr. W. Fischer), endlich das Finale von Mozarts Jupiter-Symphonie mit Einleitung von Fr. Eckstein und Simon Sechters Analyse. Sehr begrüßenswert ist außerdem das *Handbuch der Orgelliteratur* von Franz Sauer, das allen Organisten ein sicherer Wegweiser sein dürfte. *H.*

*

Jos. Eidens: Kinderstücke. Verlag Gustav Gerdes, Köln.

Diese acht kleinen Klavierstücke stehen hoch über der Masse der zeitgenössischen Unterrichtsliteratur. Musik, die außerordentlich leichte Spielbarkeit mit so herzenswarmer, feinsinniger Erfindung und Gestaltung verbindet, ist ganz selten. Besäße sie rhythmisch noch mehr Abwechslung und Lebendigkeit, so wäre man geneigt, in dem Opus des jungen Aachener Komponisten, der außerhalb seiner engeren Heimat noch kaum bekannt ist, ein rheinisches Gegenstück zu den Miniaturen von Joseph Haas zu begrüßen.

*

Tibor von Kazacsay: Klavierkompositionen: Werk 19: Aus dem Orient; Werk 21: Portraits; Werk 22: zwei Konzertstücke; Werk 25: zwei Impressionen. F. E. C. Leuckart.

Die Werke 19 und 21 haben eine gewisse Ähnlichkeit mit manchen Stücken Niemanns, stehen aber im ganzen an Geist hinter ihnen zurück. Sie erinnern an die Ersatzspeisen der Kriegszeit, die keinen Nährwert, sondern nur ein wenig Geschmack durch chemische Zutaten hatten; diesen Zutaten entspricht in der Musik Kazacsays die exotische Färbung. Von den beiden Heften ist Werk 21 das bessere; hier ist bei einigen Stücken der in der Überschrift angedeutete Gegenstand musikalisch nicht übel charakterisiert. Von Werk 22 ist Nr. 2 (Konzertetüde) gut, von Werk 25 aber besonders Nr. 1 („Im Schloßgarten von Potsdam") geradezu kitschig.

*

Karl Weigl: Nachtphantasien, Werk 13. F. E. C. Leuckart.

Wie erfreulich, nach Stücken von der Art der Kazacsayschen, die bestenfalls als mehr oder minder geistreiche Spielereien bewertet werden können, einem aus starkem, absolut musikalischem Antriebe schaffenden Künstler wie dem Wiener K. Weigl zu begegnen! So schreibt ein Könner, dem etwas einfällt. Der Stil ist gemäßigt modern, etwa eine neuzeitliche Fortbildung desjenigen von Schumann (vergl. Nr. 4 mit Schumanns „In der Nacht") und Brahms, der bei Nr. 2 Gevatter gestanden haben könnte (dies Stück hat übrigens eine gewisse Verwandtschaft mit dem zweiten von Walter Lampes Klavierstücken Werk 8). Mit solcher Feststellung sollen indes nur historische Zusammenhänge bloßgelegt, keineswegs allzu große Abhängigkeit behauptet werden; die Stücke haben ein persönliches Gesicht, besonders das letzte, das eigentümlich zart und doch rhythmisch so bewegt ist. Der Klavierstil ist gut mit Ausnahme des beständigen Tremolos in Nr. 4.

*

Karg-Elert: Dritte Sonate (patetica) für Klavier, Werk 105, cis moll. Verlag Simrock.

An diesem 37 Seiten umfassenden Werk sticht ein gewaltiges Übermaß von Vortragsbezeichnungen in die Augen („roh heraus.

geschmettert", „glashart", „scheu", „bleich", „schleichend", „farbig schillernd", „rasch aufflackernd" usw.). Sie wechseln nahezu in jedem Takt, sind oft der kleinsten Figur beigefügt und — beweisen, daß Karg-Elert (natürlich ohne selbst darüber im klaren zu sein) seiner Musik nicht genug unmittelbare Überzeugungskraft zutraut. Er wird seiner Gesichte auf musikalischem Wege nicht Herr; sie scheinen eher nach Farbe oder nach plastischer Gestaltung zu verlangen. Eine derart bizarre, zerrissene Musik ist mir trotz großer Praxis kaum jemals begegnet. *Wgk.*

*

Rudolf Karel: Slavische Tanzweisen für Orchester Op. 16. Berlin-Leipzig, N. Simrock, G. m. b. H.

Diese beiden Partituren zeigen einen saft- und kraftvollen Musiker, der nicht umsonst von Smetana gelernt hat. Wie die meisten Sänger böhmischer Tanzweisen ist er unerschöpflich im Wiederholen und Verändern des gewählten, meist kurzen Tanzmotives. Er musiziert aber so ungekünstelt und doch voll Eigenart, sein Orchester lebt und sprüht und sein Rhythmus befeuert, so daß man wirkliche Freude an seinen Werken hat. Man sollte solche anregende, im guten Sinne sinnliche und klangfreudige Musik in Deutschland öfter spielen. Sie bietet eine Erholung nach allzuviel gewolltem Tiefsinn.

*

Bruno Stürmer: Zwei Kampflieder (Lied des Trotzes und Lied der Bauern) für vierstimmigen Männerchor a cappella Op. 2. — Meeresstille und glückliche Fahrt, für achtstimmigen Männerchor a cappella Op. 4. — Drei Gesänge (Japanisches Mädchenlied, Elfensang und Maiandacht) für vierstimmigen Frauenchor a cappella Op. 5. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig.

Hermann Stephani: Glaubenslied, Deutscher Spruch, Heilige Saat, Verzage nicht; sämtliche für gemischten Chor, Streichorchester und Orgel ad lib., Op. 25, Nr. 1, 3, 5 und 9. Im Selbstverlage Dr. Herm. Stephani, Marburg L.

Bruno Stürmers Chöre zeigen durchwegs in den Hauptmotiven homophone Anlage, die später durch Kontrapunkte belebt wird — ein künstliches Verfahren. Die Schwierigkeiten für die unbegleitete Ausführung sind beträchtlich, die Erfindung ist bisweilen durch Konstruktives gehindert. Gleichwohl haben sie Stimmungsgehalt. Am gelungensten erscheinen mir die Frauenchöre, vor allem die Maiandacht, die mit einer schönen, an Palestrina gemahnenden (oder von ihm willentlich genommenen?) mittelalterlichen Wendung schließt. Stephanis Chöre sind schlichte, deutsch empfundene Weisen, wohl für die Kirche bestimmt. Der Komponist hat weder dem Streichorchester noch der Orgel eine besondere Rolle zugeteilt, sondern behandelt sie — etwas naiv vielleicht — als einfache Stütze für die Chorstimmen, ein Vorgang, der dem Charakter der Orgel weit eher entspricht als dem der Streichinstrumente. Am besten gefiel mir der Choral „Verzage nicht". *Robert Hernried.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die diesjährigen *Münchner Opernfestspiele* im Prinzregenten-, National- und Residenztheater erstrecken sich auf die Zeit vom 1. August bis 9. September 1924 und stehen unter der künstlerischen Leitung von Hans Knappertsbusch. — Den Spielplan der Festspiele beherrschen wie alljährlich Mozart und Wagner. Richard Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal" erscheint in einer musikalisch-dramatischen und szenisch-dekorativen Erneuerung. Im Rahmen der Festspiele wird vom 8. bis 15. Juni eine Richard Strauß-Woche, vom 11. bis 19. September eine Hans Pfitzner-Woche veranstaltet, in denen ein Überblick über das Gesamtschaffen der beiden zeitgenössischen Meister geboten werden wird. Als Gastdirigent für die Festspiele wurde Wilhelm Furtwängler gewonnen. Hans Pfitzner wird „Die Rose vom Liebesgarten" sowie seine Kantate „Von deutscher Seele" dirigieren.

— An der Stuttgarter Staatsoper wird *Hans Pfitzner* Marschners „Vampyr" neu inszenieren und musikalisch leiten.

— Ein auserwählter Kreis namhafter Tonkünstler war kürzlich beim Oberbürgermeister von Berlin, Dr. Boeß, zu einem *Musikabend* versammelt. Neben dem Generalintendanten der Staatsoper, Prof. Dr. Max v. Schillings und dem Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik, Prof. Franz Schreker, waren die angesehensten in Berlin wirkenden Tonsetzer zu dieser künstlerisch und gesellschaftlich gleich bemerkenswerten Veranstaltung geladen, so E. N. v. Reznicek, Georg Schumann, Siegfried Ochs, Arnold Ebel, Paul Ertel, Waldemar v. Baußnern, Friedr. E. Koch und Xaver Scharwenka. Das Programm brachte ausschließlich Berliner Tonsetzer zu Gehör. Georg Schumann spielte seine „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema", Op. 64, Kammersängerin Lula Mysz-Gmeiner sang die neuen Liebeslieder von Eduard Behm mit dem Komponisten am Flügel, und das Schumann-Heß-Trio spielte Paul Juons Klaviertrio, Op. 60. Der Oberbürgermeister beabsichtigt durch Einrichtung regelmäßiger Musikabende das zeitgenössische Schaffen nachdrücklich zu fördern und weiterhin auch besonders jüngeren Berliner Künstlern durch Veranstaltung von Berliner Autoren- und Solistenabenden im Bürgersaal des Berliner Rathauses den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen.

— Bei einem *Baußnern-Abend,* der in der nächsten Spielzeit in München im Rahmen der Akademie-Konzerte unter Leitung von Knappertsbusch stattfinden soll, wird Baußnerns neuestes Werk „Die himmlische Orgel", eine symphonische Legende für Bariton, kleines Orchester und Orgel, zur Uraufführung kommen.

— *Heinrich Laber* brachte in Gera zwei bedeutsame Uraufführungen: die Es dur-Symphonie von *Ludwig Lürmann* und die Kantate für Chor, Sopran- und Baritonsolo mit Orchester „Die Macht des Gesanges" von *D. Thomassin* (Solisten: Amalie Merz-Tunner und Udo Hußla).

— *Ewald Lindemann* (Münster i. W.) wurde nach erfolgreichem Gastdirigieren („Meistersinger" und Symphoniekonzert — Nusch-Nuschi-Tänze und Beethovens „Eroika" —) als 1. Kapellmeister an das Stadttheater Freiburg i. B. verpflichtet.

— Generalmusikdirektor *R. Schulz-Dornburg* ist als Opernleiter dem Stadttheater in Münster i. W. verpflichtet worden. Seine Konzerttätigkeit in Bochum behält er bei. Intendant in Münster wird Dr. *Hanns Niedecken-Gebhard,* bisher in Hannover.

— Prof. *Karl Wendling* hat einen Ruf als Erster Konzertmeister an die Staatsoper in Berlin erhalten. Wendling hat den Ruf jedoch abgelehnt, so daß der als Lehrer wie als ausübender Musiker gleich hervorragende Künstler der Württ. Hochschule für Musik und der Stadt Stuttgart erhalten bleibt.

— Als Nachfolger Klemperers ist *Szenkar* (Berlin) nach Köln berufen worden.

— Dr. *Fritz Stiedry* (Berlin) ist als Nachfolger Weingartners zum Direktor der Wiener Volksoper ernannt worden.

— Kapellmeister *Paul Breisach* vom Nationaltheater in Mannheim ist an das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg verpflichtet worden.

— Kapellmeister *Gustav Großmann,* bis jetzt am Stadttheater in Erfurt, geht als Erster Kapellmeister nach Stettin.

— Der Organist am Ulmer Münster *Fritz Hayn* ist zum städtischen Musikdirektor ernannt worden.

— Dr. *Herbert Biehle* (Berlin) hielt bei dem internationalen philosophischen Kongreß an der Kgl. Universität Neapel anläßlich deren 700-Jahrfeier einen Vortrag in italienischer Sprache über den Einfluß Italiens auf die deutsche Musik.

— *Hermann Zilcher*, Direktor des Staatskonservatoriums der Musik in Würzburg — der einen Ruf nach Leipzig abgelehnt hat —, wurde anläßlich des 342. Stiftungsfestes der Universität Würzburg zum *Ehrendoktor* ernannt. *Th.*

— Musikdirektor *Fritz Rögely*, Berlin, der neuerdings mit einer Schrift über Schul- und Kirchenmusik hervorgetreten ist, wurde als Gesanglehrer an das Gymnasium zum Grauen Kloster berufen.

— Als Opernregisseur der Städtischen Oper zu Hannover ist Dr. *Hans Winkelmann*, bisher Opernregisseur in Schwerin, verpflichtet worden.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— In Rostock ist *Richard Wagners* Jugendoper „Das Liebesverbot" unter Leitung von Oberregisseur Otto Krauß und Kapellmeister Karl Schmidt-Belden mit großem Erfolg zum ersten Male aufgeführt worden.

— *Wolf-Ferraris* „Neugierige Frauen" hatten bei der Stuttgarter Erstaufführung unter Erich Band und Dr. Otto Erhardt einen sehr starken Erfolg. (Bericht folgt.)

— Dr. *Karl Hentschels* symphonisches Ballett in zwei Bildern „Aphrodisia" wurde in der Kgl. Oper in Budapest mit großem Erfolg zum erstenmal aufgeführt. Das die alt-hellenischen Aphrodite-Feste verherrlichende Ballett ist ein Wiederaufleben und Idealisierung der altgriechischen Musik in modernem Gewande. — Vor kurzem vollendete Hentschel eine neue Oper „Cyrano", ein abendfüllendes Werk.

— Ein heiter-romantisches Bühnenspiel in vier Aufzügen „Der Taugenichts" nach Eichendorffs Novelle von *Georg Haeser* ist in Basel unter Leitung von Kapellmeister Gottfried Becker zu erfolgreicher Uraufführung gekommen.

Konzertwerke.

— In zwei Kammerkonzerten in *Donaueschingen* am 18. Mai sind eine Sonate für Viola-Solo Op. 31 von Paul Hindemith und Drei Klavierstücke Op. 17 von Philipp Jarnach uraufgeführt worden. Auf dem Programm standen außerdem Werke von Kodaly, Krenek und Wellesz.

— *Waldemar v. Baußnerns* „Gesänge aus der Tiefe", ein Zyklus von fünf Gedichten für Bariton und Orchester kamen in Schwerin unter Generalmusikdirektor Kähler zur Uraufführung.

— In Wien fand vor geladenem Kreise die Uraufführung der Serenade Op. 24 von *Arnold Schönberg* statt. Das Stück ist in sieben Sätze eingeteilt: Marsch, Menuett mit Trio, Variationen, Sonett von Petrarca für eine Männerstimme, Tanzszene, Lied ohne Worte, Finale und für Violine, Viola, Cello, Klarinette, Baßklarinette, Mandoline und Gitarre geschrieben. Die öffentliche Uraufführung findet in Donaueschingen (21. Juli) statt.

— *Paul Gläsers* weltliche Kantate „Empor" ist durch die Singakademie in Chemnitz mit viel Erfolg zur Uraufführung gekommen.

TODESNACHRICHTEN

— Prof. Dr. *Hermann Kretzschmar*, geb. am 19. Januar 1848, ist am 12. Mai in Berlin gestorben. Neben Riemann war er der bedeutendste Vertreter der aufblühenden deutschen Musikwissenschaft. K. war jahrelang praktisch als Dirigent tätig. 1877 wurde er Universitätsmusikdirektor in Rostock, 1887 in Leipzig. 1904 übernahm er die neugeschaffene ordentliche Professur für Musik an der Berliner Universität. Aus der großen Reihe seiner schriftstellerischen Arbeiten hat der „Führer durch den Konzertsaal" weiteste Verbreitung gefunden. Eine „Geschichte des deutschen Liedes" (1. Band 1912) ist leider nicht vollendet worden. Wir werden Kretzschmars noch besonders gedenken.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In *Teplitz* ist das neue Stadttheater vor kurzem mit einer Meistersinger-Aufführung feierlich-festlich eingeweiht worden. Leiter der Bühne sind Dr. Franz Höllering und Nikolaus Janovski.

— Der Verlag *B. Schott's Söhne* in Mainz veröffentlicht ein Preisausschreiben für die Schaffung eines Konzerts für ein oder mehrere Solo-Instrumente mit begleitenden Instrumenten im Kammerstil (großes Orchester ausgeschlossen). Für den 1. Preis sind 3000 Goldmark, für zwei 2. Preise je 1500 Goldmark ausgesetzt. Die Bedingungen sind aus der Anzeige des Verlags im gleichen Heft ersichtlich.

— Die Historische Kommission der Stadt Frankfurt a. M. beabsichtigt, zum 100. Geburtstag des Sängers und Gesangspädagogen *Julius Stockhausen* sein Lebensbild herauszugeben. Alle, die im Besitz von Briefen Stockhausens oder von Programmen und Erinnerungen sind, die sich auf ihn beziehen, werden gebeten, sie leihweise Frau Julia Wirth-Stockhausen, Frankfurt a. M.-Süd 10, Paul-Ehrlichstr. 50, zur Einsicht zu überlassen. Postgeldauslagen werden gern ersetzt.

— Der Frankfurter Bildhauer *Karl Dautert* hat eine nach dem Leben geschaffene Plakette von Hans Pfitzner geschaffen.

— *Neunter Münchner Ferien-Stimmbildungskurs* (15.—19. Juli 1924). Atemtechnik, Bildung der Sprech- und Singstimme, Vortrag, funktionelle Sprach- und Stimmstörungen, Schülervorführungen, Schulgesangmethodik. Näheres (unter Beifügung des Rückportos) durch den Kursleiter: Stimmpädagogen Anton Schiegg, München, Balanstr. 14.

BEMERKUNGEN

In Heft 22 des 43. Jahrg. (19. August 1922!) druckten wir hier den offenen Brief ab, den die „Münchner Sonntagszeitung" an das „Berliner Tageblatt" in Sachen des Herrn Dr. *Leopold Schmidt* gerichtet hatte und der in der Frage gipfelte: „Halten Sie es für möglich, daß zwischen dem Eintreffen Dr. Schmidts, Ihres Kritikers, zum Liederabend Gisa Bergmanns, der Finanzierung des Schmidtschen Orchesterkonzertes, der Einladung (Dr. Schmidts zu der Familie Bergmann) in Rottach und dem Inhalt der im „B. T." erschienenen Kritik ein ursächlicher Zusammenhang besteht?" — Weder Dr. Schmidt noch das „B. T." haben auf diese sehr deutliche Frage geantwortet. Man hielt anscheinend die Methode des Tintenfisches in Sachen der öffentlichen Sauberkeit für besonders geeignet. Deshalb nahm sich der Verband Deutscher Musikkritiker (E. V.) der Angelegenheit an und fragte auf Grund eines Beschlusses der vorjährigen Hauptversammlung unter nicht mißzuverstehendem Hinweis auf die Presseäußerungen bei Herrn Dr. L. Schmidt an, ob er nicht im Interesse des Standes eine authentische Darstellung der Angelegenheit geben wolle. Darauf erschien am 3. Mai 1924 nach acht Monaten folgender Brief: „Sehr geehrte Herren! Meiner Nichtbeantwortung Ihres Schreibens vom 7. 9. 23 hätten Sie entnehmen können, daß ich es ablehne, zu „Presseäußerungen", die sich mit meiner Person beschäftigen, Stellung zu nehmen. Sollten Sie unabhängig davon Informationen in einer Angelegenheit wünschen, über die ich nach Ihrer Meinung orientiert wäre, so müßte ich bitten, zunächst dasjenige genau zu präzisieren, worüber ich Ihnen authentische Auskunft erteilen soll. In vorzüglicher Hochachtung gez. Dr. Leopold Schmidt." — Stolz lieb ich den Spanier — und vorsichtig! Der Kritikerverband wird's an der Präzisierung der kitzligen Fragen nicht fehlen lassen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.



PREISAUSSCHREIBEN

des Verlages B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

für die Komposition eines Konzertes im Kammerstil für ein oder mehrere Solo-Instrumente mit begleitenden Instrumenten, gleichviel welcher Zusammenstellung.

In der Ueberzeugung, daß die Entwicklung der Musik neuen aussichtsreichen Zielen entgegengeht, daß Stagnation, Experiment, Ueberzüchtung, Negation einem kräftig aufwärts drängenden Impuls zu weichen beginnen, möchte der unterzeichnete Verlag mit diesem Preisausschreiben eine der vielen Entwicklungsmöglichkeiten aufzeigen; er hofft, durch einen solchen, von außen gegebenen Hinweis manche Bemühungen, die sich heute zersplittern, auf ein gemeinsames Ziel zu lenken und so vielleicht die Schaffung eines neuen Stils zu begünstigen. Die genaue Begründung des Preisausschreibens, sowie kompositionstechnische Angaben sind in einem ausführlichen Texte niedergelegt. Interessenten werden gebeten, diesen v. Verlage zu verlangen. Der Verlag setzt für die besten Kompositionen Gesamtpreise aus in Höhe von

sechstausend Goldmark

und zwar: *einen ersten Preis von Mark 3000.—, zwei weitere Preise von je Mark 1500.—*

Die Gesamtsumme von Mk. 6000.— kommt unter allen Umständen zur Verteilung. — Um aber dem künstlerischen Ergebnis einen besonderen Wert zu verleihen, soll die Zuerkennung der Preise nur für positiv hochstehende Leistungen erfolgen. Mangels solcher bleibt es den Preisrichtern vorbehalten, von einer Vergebung der vorstehenden Preise abzusehen und den Gesamtbetrag in anderer Art für die relativ besten Arbeiten zu verteilen.

BEDINGUNGEN:

1. Mit Rücksicht auf die internationale Bedeutung der Musik steht die Beteiligung am Wettbewerb In- und Ausländern frei.
2. Die in Partitur einzusendenden Werke müssen noch unveröffentlicht und die Einsender im Stande sein, ihre Rechte daran dem Verlag zu übertragen. Dieser behält sich vor, die mit einem Preise ausgezeichneten Kompositionen ohne weitere Entschädigung durch einfache Erklärung zu erwerben und zu veröffentlichen.
3. Die Einsendungen müssen bis 1. Dezember 1924 an den Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, mit einem Kennwort ohne Namensangabe erfolgen. In einem beiliegenden Begleitbriefe ist in geschlossenem Umschlag, der das Kennwort trägt, Name und Adresse des Komponisten niederzulegen.
4. Das Ergebnis wird seinerzeit in der Fachpresse bekanntgegeben und die Rücksendung der Manuskripte vorgenommen.
5. Preisrichter sind die Herren: *Joseph Haas, Paul Hindemith, Erich Wolfgang Korngold, Lothar Windsperger und Dr. L. E. Strecker.* Ihre Entscheidung ist endgültig und bindend für beide Teile.
6. Die Einsendung von Manuskripten bedeutet zugleich die Anerkennung der vorstehenden Bedingungen.

Mainz, im Frühjahr 1924.

B. SCHOTT'S SÖHNE

849

Werke für grosses Orchester:

***Ambrosius, Herm.**, op. 42. IV. Sinfonie (erscheint i. Juli)*

***Humperdinck, E.**, Maurische Rhapsodie*

***Pfitzner, Hans**, Blütenwunder und Trauermarsch aus der „Rose vom Liebesgarten"*

„ „ Drei Vorspiele aus der Musik zum „Fest auf Solhaug"

„ „ Scherzo

***Sekles, B.**, Der Zwerg und die Infantin (Konzertsuite)*

***Wagner, Richard**, Symphonie C-Dur (Erste und einzige Ausgabe)*

***Wagner, Siegfr.**, Zwei symphonische Dichtungen (neu):*
1. Glück
2. Scherzo (Und wenn die Welt voll Teufel wär')

***Wetzler, Herm. Hans**, op. 12. Visionen (neu). (Aufgeführt in Köln, Berlin und Essen als „**Silhouetten**")*

Im gleichen Verlag erschien ferner:

***Rosegger, Sepp**, Ein weltliches Requiem (nach Worten von Peter Rosegger) für Soli, gemischten Chor, gr. Orchester u. Orgel.*

***Winternitz, A.**, Die Nachtigall (Chr. Andersen.) Melodram mit Orchester od. Klavier a) deutsch, b) englisch.*

Verlag von Max Brockhaus in Leipzig

[redacted]

Ueber Helene Renate Lang, Pianistin, urteilt die Münchner Presse: **Bayerische Staatszeitung:** Eine bedeutende Pianistin, von der man noch Großes erwarten darf. / **Bayerischer Kurier:** Sie könnte eine unserer ersten Pianistinnen werden. / **Münchner Neueste Nachrichten:** Vorzüglich durchgebildete Technik, Sensibilität, musikalische Natur und die Fähigkeit tieferen Eindringens in das Wesen eines Werkes sind die wertvollen künstlerischen Eigenschaften der talentvollen Pianistin. . . . / **Münchner Zeitung:** Die Pianistin Helene Renate Lang hat auch bei ihrem diesmaligen Auftreten wieder durch die Sauberkeit ihrer Technik und die Feinfühligkeit ihres Anschlags imponiert. Kraft vereinigt sich in ihrem Spiel mit Grazie, Reichtum der Dynamik mit Lieblichkeit des Ausdrucks. Die Künstlerin besitzt viel ästhetischen Sinn für Schönheit und Delikatesse des Vortrags. / **Münchner Post:** Helene Renate Lang hat sich überraschend schnell zu einer pianistischen Vollnatur entwickelt, die noch viel Gutes erhoffen läßt. / Es wird gebeten, Engagementsnachrichten zu senden an Hausers Konzertdirektion in Stuttgart, Friedrichstraße 54, oder an die Adresse der Künstlerin in Stuttgart, Schoderstr. 10. Fernruf 21870.

[redacted]

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 6

Marschners „Vampyr" / Von Hans Pfitzner

Zu den mannigfachen Perversitäten unserer Zeit, die auf jedem Gebiete zu beobachten sind, gehört, in dem der Kunst, die merkwürdige Erscheinung, daß neuentstehende künstlerische Produkte im allgemeinen abgelehnt werden, wenn sie nicht irgendwie *problematisch* sind. Problemlose, in sich abgeschlossene, *nicht* experimentierende, auf dem Boden alter Kultur wohlgewachsene Erzeugnisse interessieren nicht und finden keine Würdigung, werden nicht ernst genommen. Dagegen gefällt sich dieselbe Zeit und gefallen sich dieselben Leute, die obiges Kriterium als neue Norm aufstellen, im Ausgraben von längst abgestorbenen Produkten, die vielleicht *deshalb* so gründlich vergessen waren, weil sie selbst *früheren* Generationen allzu problemlos waren. Auch Wertvolleres aus alter Zeit kommt dabei zum Vorschein, aber nur, wenn es immerhin eine besondere Signatur, gerade durch seine auffallende Problemlosigkeit, Geschlossenheit, seinen Spieltypus, seine schematische Form, aufweist.

Der Gegensatz klafft so auffallend, daß man sich wundern muß, daß er nicht längst schon zum Gegenstand der Betrachtung und Untersuchung geworden ist. Zu alledem gehört natürlich auch, daß alles Dazwischenliegende, und wenn es noch so bedeutend, so lebensvoll, so verbreitet, berühmt und ehrfurchtgebietend ist, uns gestern noch so sehr als teuerstes Gut erschien, der Gefahr ausgesetzt ist, als „überwunden" in die Rumpelkammer geworfen zu werden. Was gibt es da nicht für wahnsinnige Behauptungen, für Strömungen, Meinungen, die vor zehn Jahren noch keiner gewagt hätte, dem Papier gedruckt anzuvertrauen. Um bei der Musik zu bleiben: es gibt musikalische Broschüren, in denen Bruckner über Beethoven gestellt wird. Eine Bewegung gegen Richard Wagner ist schon nicht mehr modern. Schumann, Brahms werden in bezug auf ihre Zugehörigkeit zum Parnaß von neuem scharf überprüft, und es wird von ihnen in einem Tone gesprochen, wie er vor 20 Jahren höchstens in Bayreuth möglich war. Dasselbe Publikum, das heute im Konzert an Sechstelton-Kompositionen Interesse markiert und über eine Brahmssche Symphonie die Nase rümpft, hört morgen mit der größten Geduld in der Oper drei Stunden lang Händelsche Kadenzen an. Man könnte dieses Bild noch von hundert Seiten beleuchten, dieses Thema noch in hundert Variationen vorführen. Keineswegs wäre ich verwundert, wenn ein neugegründeter Verein zur Hebung internationaler Kultur in Deutschland mit einem Zelter-Haba-Abend auf den Plan träte.

Die Wiederbelebung des Marschnerschen „Vampyr" am Stuttgarter Landestheater hat nun mit dieser Art von Experimenten nichts zu tun. Zwar, wenn man bedenkt, wie lange dieses Werk von dem ständigen Spielplan der deutschen Oper verschwunden ist, wenn man sich vergegenwärtigt, wie selten, wirklich ausnahmsweise es einmal hie und da, und dann höchstens an kleineren Bühnen erscheint, so kann man allerdings von einer Ausgrabung sprechen. Aber zu Unrecht gebraucht man das Wort in Ansehung des lebendigen Lebens, das in dem Werk steckt. Ausgegraben werden Mumien und Leichen, diese Musik aber hat Leben in sich. Wenn der Vampyr der Sage ein wandelnder toter Leichnam ist, so ist der Marschnersche Vampyr ein ruhender lebendiger Körper. Daß die Luft unserer Bühnen diesem Körper nicht günstig ist, beweist nichts gegen seine Gesundheit, und mancher „Leichnam" wandelt noch in dieser Luft herum, der längst in die Grube gehört.

Auch insofern hat diese Wiederbelebung der alten Oper nichts mit besagten Experimenten der neuesten Zeit zu tun, als meine Bemühungen um die drei Marschnerschen Meisteropern schon lange zurückliegen. Ich habe, lange bevor der „Hans Heiling" während des Krieges wieder etwas aufkam, diese Oper in Straßburg dirigiert und in einer Inszenierung gebracht, die auch meinem Gastspiel als Regisseur des Heiling in Dresden zugrunde lag. Die gänzliche Neubearbeitung von „Templer und Jüdin" (bei Max Brockhaus in Leipzig erschienen) habe ich ebenfalls in Straßburg dem Opernspielplan einverleibt, auf dem sie sich lange, mit einem alle Erwartungen übertreffenden Erfolg gehalten hat. Nun bietet mir die Stuttgarter Bühne Gelegenheit, auch die dritte Oper der berühmten Dreizahl, dem Entstehen nach die erste, zur Aufführung zu bringen — hoffentlich zur dauernden Wiederbelebung und Einschaltung in den deutschen Spielplan.

Wenn sich jemand dauernd und eifrig für so eine Sache einsetzt, entsteht über ihn leicht die Meinung, daß er diese Sache überschätzt. Ich glaube, Marschner gegenüber von dieser Schwäche durchaus frei zu sein, nur bin ich vielmehr der festen Überzeugung, daß seine Erscheinung als Opernkomponist — die in jenen drei Hauptwerken beschlossen ist — durchaus *unter*schätzt wird, jedenfalls in der Auswirkung, die unser Kunstleben aufzeigt. Es liegt also meinem Bestreben ein gewisser Drang zugrunde, eine große Ungerechtigkeit auszugleichen, die aber durchaus nicht abstrakter Natur ist, sondern gleich-

bedeutend mit dem lebhaft gefühlten Willen, lebendige Kunstwerte dem deutschen Publikum nicht vorzuenthalten, an die es ein Recht hat und die es, ihrer Natur nach, mit Freuden zu seinem dauernden Besitz zählen würde, wenn es nur von deren Wert, ja von deren Existenz eine Ahnung hätte. Ich muß bei diesen beiden Motiven etwas länger verweilen.

Das Schicksal von Opernmusik im Kunstleben ist etwas ganz Besonderes, mit keinem anderen Kunstprodukt sonst zu Vergleichendes. Die Würdigung, Verbreitung, Zugänglichmachung jedes anderen Kunstgebildes hängt letzten Endes von ihm selber ab und seinen Eigenschaften. Jedes Bild, jedes Schauspiel, jede Sonate schafft sich selbst seine Verbreitung durch seinen Wert, seine Zweckmäßigkeit, kurz, seine ihm *selbst* angehörigen Eigenschaften, die über kurz oder lang einem höheren oder niederen Bedürfnis gehört und gesehen zu werden entsprechen. Leben und Tod einer Opernmusik aber bedingen Text und Theaterkasse, mit anderen Worten, eine Opernmusik kann als Musik noch so wertvoll sein, ein schlechter oder wirkungsloser Text versperrt ihr den Weg zu den Ohren der Hörer. Andererseits hat man Beispiele, daß Texte, die wirkungsvoll sind, die irgendwie gerade einmal mit dem Zug der Zeit oder dem Geschmack des Publikums übereinstimmen, auch die schlechteste Musik wenigstens zeitweise über Wasser halten. Man wende nicht ein, daß ein richtiger Opernkomponist auch den dümmsten Text lebensvoll machen kann, wie es etwa der Fall ist bei *Zauberflöte* und Troubadour, oder daß der echte Musikdramatiker sich seine Texte auf den Erfolg hin prüft und aussucht. Dem stehen zu viel lebendige Beispiele entgegen von großen Musikdramatikern, denen feinstes Urteil über Literatur und über Wesen eines Opernbuches nicht abzusprechen ist — es sei nur an Weber erinnert — die aber, weil ihnen die Dichtergabe fehlte, gezwungen waren, sich mit schlechten Texten einzulassen. Vor allem aber steht dem entgegen, daß das deutsche Publikum nun einmal welschen Blödsinn sich lieber gefallen läßt, als gelegentliche deutsche Ungeschicklichkeit, ja selbst Sympathischeres, wenn es in Deutschland gewachsen ist. Seit hundert Jahren wird deutsche Beurteilung nicht müde auf die Albernheit des Euryanthetextes hinzuweisen, und das musikalische Publikum muß infolgedessen die herrliche Musik entbehren. Den noch viel größeren Blödsinn einer Aida, einer Margarete, eines Bajazzo schluckt es mit Wonne. So kommt es, daß ganze Schätze wertvollster Musik nie oder allzu selten gehört werden, jedenfalls nicht an dem nötigen Ort (Bühne) und in dem nötigen Zusammenhang. Keine andere Musik hat dieses Schicksal. Ein Oratorium — der Oper am ähnlichsten — hat viel mehr Aussicht, von Zeit zu Zeit gehört zu werden, wenn nur der Name seines Schöpfers guten Klang hat. Denn dahinter steht nicht die Theaterkasse; es ist nicht auf den „Erfolg", auf soundso viele Wiederholungen angewiesen, es kostet keine teuren Inszenierungen, es bleibt immer eine „erste" Vorstellung, die im allgemeinen gut besucht ist. Ein Beispiel für viele: der Schumannsche „Faust", der die schwächste Musik enthält, die Schumann mit geschrieben hat, ist seit seinem Entstehen dauernd ein Programmstück der deutschen Oratorienvereine. Desselben Komponisten Oper „Genovefa", welche — trotz aller zugegebenen großen Mängel des Textes und auch der dramatischen Seite der Musik — musikalisch sehr viel höher steht als sein Faust, ja, hie und da Höhepunkte des Schumannschen Schaffens aufweist, wird *überhaupt niemals* gespielt. Deswegen wäre es Pflicht jeder deutschen Opernbühne, deutsche Opern, deren Musik als wertvoll erkannt ist, aus dem papierenen Dasein der Musikgeschichte zu retten und in gewissen Zeiträumen immer wieder dem Publikum vorzuführen in würdigen Darbietungen. Zumal die größeren und größten Opernbühnen unseres Landes sollten diese Pflicht nicht aus dem Auge lassen. Es ist schlechthin unverständlich zu sehen, wie Opernwerke, mit deren Namen die Entwicklung der deutschen Musik fest verknüpft ist, von maßgebendsten Bühnen behandelt werden. Es gibt ja gar nicht so furchtbar viele dramatische Komponisten von Rang und Wert. Wir wissen, daß die Entwicklung der deutschen ernsten Oper nach Mozart bis zur Neuzeit durch drei Namen bezeichnet wird: Weber, Marschner und Wagner. Das frühere Kgl. Opernhaus in Berlin hat von Marschner jahrzehntelang keine Note gebracht. Sein berühmtestes Werk Hans Heiling soll jetzt einstudiert werden, nach einer Pause von mindestens *40 Jahren*. Es ist ohne weiteres klar, daß da die Theaterkasse nicht der ausschlaggebende Grund sein kann.

Ich kann das Bild hier nicht genauer ausführen, einen statistischen Überblick kann sich jeder selbst leicht verschaffen. Das Gesagte genügt für die Rechtfertigung meiner anfangs angedeuteten Bestrebungen. Ich finde hier ein Unrecht und eine große Versäumnis. Man soll sich nicht dabei beruhigen, daß nur die Kunstwerke allererhabenster Art durch ihr Riesengewicht von selbst ihren Platz behaupten. Was sich sonst von selbst seinen Platz behauptet auf der Opernbühne, tut dies meist durch Eigenschaften solcher Art, die dem Erhabenen bedenklich entgegengesetzt sind. Dazwischen aber gibt es Erzeugnisse, die zum mindesten für uns Deutsche großen Wert haben oder haben müßten; die im edelsten Sinne als *Volkskunst* angesprochen werden können. Die drei Marschnerschen Opern gehören zu diesen Volksopern bester Art. Zur Volksoper gehört aber nicht nur die Oper, sondern auch das Volk. Die Opern sind da — wo ist das Volk? Ist das deutsche Volk überhaupt noch da, das sein Wesen einst in diesen Werken wiedererkannte? Dies ist die Frage, die zu erörtern für den Umfang dieses

Artikels zu weit führt. Aber berührt mußte sie werden, denn sie weist darauf hin, in welcher Gefahr unser altes geistiges Erbgut schwebt. Ich habe am Anfang des Aufsatzes auf die Experimentierlust hingewiesen und auf die mit ihr verbundene Sucht, bisher Anerkanntes über Bord zu werfen. Es läge im Charakter dieses Zeitabschnittes, etwa den Freischütz vom Repertoire zu verbannen und eine Oper von Monteverde dafür anzusetzen. Würdiger, notwendiger, und im tieferen Sinne aussichtsreicher dünkt es mich, dem Einheimischen Guten Recht zu verschaffen. In diesem Sinne möge man der Aufführung des „*Vampyr*" entgegengehen.

*

Der Vampyr war seinerzeit ein großer Theatererfolg, eine berühmte Oper. Er eroberte sich die meisten deutschen Bühnen und stand auch in der Schätzung der musikalischen Welt sehr hoch. Er drang bis ins Ausland: in London wurde er über sechzigmal in einem Jahr gegeben. Die Schätzung auf dem *Papier* sozusagen ist ihm im großen ganzen wohl geblieben. Dagegen ist das Werk, wie schon erwähnt, vom deutschen Spielplan so gut wie verschwunden, und somit auch vom internationalen Spielplan. Denn diese Tatsache muß man den Deutschen immer wieder in die Ohren hämmern, wenn sie daran sind, ihre eigenen Produkte zu mißachten: findet wo anders ein geniales Werk kein Verständnis bei seinen Landsleuten, so ist immer Deutschland dazu da, das fremde Produkt liebend aufzunehmen, ihm Verständnis entgegenzubringen und ihm eine Heimat zu bereiten. Ein Haufen berühmter Namen aus jeder Kunst ist das Zeugnis. Es sei hier nur an Berlioz erinnert, dessen künstlerische Heimat Deutschland war. Aber das Umgekehrte gibt es nicht. Ist ein Schöpfer deutscher Werke in Deutschland verloren, so ist er es überhaupt. Man denke sich Kleist in Frankreich, England oder Rußland entdeckt! Als Grund der Unpopularität des Vampyr wird manchmal das „allzu grausige" Textbuch angeführt. Seinerzeit, als die Oper neu war, empfand man darin offenbar anders. Die ganze Zeitrichtung stand dem Geheimnisvollen, den Nachtseiten der Natur empfänglicher und gläubiger gegenüber. Die markantesten Kunsterscheinungen dieser Epoche gewährten in ihren Werken diesen Dingen den weitesten Spielraum. Musik und Dichtung tauchten gern in geheimnisvolle Reiche. Von der Geisterballade Bürgers an über die somnambulen Gestalten Kleistscher Dramen bis zu den schier das ganze Reich der Musik ausschöpfenden Gebilden E. T. A. Hoffmanns läßt sich das verfolgen. In der Musik ergreifen uns zuerst die Schauer der jenseitigen Welt mit Mozarts Komtur. Weber aber tut mit dem Freischütz den entscheidenden Schritt, indem er die Musik ganz und gar herzhaft in den Dienst der Volkssage stellt mit all ihrem Glauben an die finsteren und freundlichen Mächte der Natur. Aus diesem Geist ist auch das in Rede stehende Werk unseres Romantikers. Die Weberschen Meisteropern gingen sehr kurz vorher: 1821 Freischütz, 1823 Euryanthe, 1826 Oberon, 1828 Vampyr. Musik- und Kunstschriftsteller sind allzu leicht geneigt, in solchen Fällen von einer direkten Abhängigkeit zu sprechen. Zumal in unserem Falle wird der jüngere Meister mit mathematischer Regelmäßigkeit als der den Älteren kopierende hingestellt. Ich halte das für ganz unrichtig. Schon gerade der Umstand, daß die Zeitspanne zwischen den Originalen und den angeblich beeinflußten Werken ein so geringer ist, macht die Abhängigkeit sehr unwahrscheinlich. Das müßte wirklich ein winziges Talentchen und ein trauriger Plagiator sein, der das abschreibt, was fünf Jahre vorher geschrieben worden ist. Eine wirkliche Beeinflussung, wie sie auch bei echten Talenten von seiten der stärkeren Natur angenommen werden kann, findet für gewöhnlich in der frühen Jugend statt, wenn der Geist sich den ersten Eindrücken öffnet, und das ganze Wesen des Menschen ein mehr assimilierendes als schöpferisches ist. Die vielfachen Ähnlichkeiten, die man in den Werken beider Meister findet (übrigens selten wirklich motivische, eher stimmungsmäßige) sind nach meinem Dafürhalten nur aus der musikalischen Signatur der Zeit überhaupt zu erklären. Es waren eben verwandte Geister, beides geborene Dramatiker romantischen Gepräges, deren Tonsprache in mancher Beziehung eine gewisse Familienähnlichkeit hat. Übrigens bestehen für den feineren Kenner solch gewaltige Unterschiede, daß diese Ähnlichkeit nur in einem ganz derben Sinne zugegeben werden kann.

Die Zeit also war auch dem Textbuch nicht so abhold wie eine spätere blasiertere und aufgeklärtere mit ihrer Forderung: „Wir wollen Menschen auf der Bühne sehen!" Dieser Ruf ist verdächtig; er erscholl auch von seiten der Anti-Wagnerianer, als der Verismo aufkam und noch früher. Dies ist nicht nur im wörtlichen Sinne nicht ernst zu nehmen (der Mensch auf der Bühne wird ja nicht durch den Gehrock bedingt), sondern dieser Begründung der Ablehnung schenke ich überhaupt keinen Glauben. Man darf auch nicht das *Publikum* für alles verantwortlich machen, solange das *Theater* nicht seine Pflicht getan hat und derjenige Faktor, der der vermittelnde zwischen Theater und Publikum sein sollte: die Kritik. Bei beiden Stellen sehe ich keine Liebe zu solchen Werken. Vor allem fehlen mir noch die wirklich guten und liebevollen Darbietungen. Hie und da geht mir einmal das Material großer Bühnen durch die Hände, und da kann ich nur sagen, daß mich ein Grausen erfaßt, wie brutal und verständnislos der Blaustift wütet. Es muß ja manches in diesen Opern gestrichen werden, aber die vollständige Urteilslosigkeit macht einen geradezu staunen, die nicht unterscheiden kann zwischen dem schlechthin Genialen und dem, was wirklich überlebt ist.

Es ist, als wenn ein Gärtner von einem Strauch die frischen Blätter abschneidet und die welken hängen läßt. Treten diese Werke nun nach langen Zeiträumen in *solcher* Gestalt vor das Publikum, so ist es kein Wunder, wenn dieses nicht weiß, was es daraus machen soll. Zumal wenn es am anderen Tage in der Zeitung liest, daß solche Aufführung verlorene Liebesmüh ist und es sich handelt um „Übergangserscheinungen", „Produkte einer überlebten und verschwommenen Romantik", und was an ähnlichen Redensarten mehr geleistet wird. Doch welches auch die mannigfachen Gründe sein mögen, aus denen solch markante und wertvolle Schöpfungen einfach von der nationalen Bühne verschwinden, wir wollen ihnen hier nicht weiter nachgehen, sondern das Positive ins Auge fassen und sagen: „So soll es nicht weiter gehen!" Jedenfalls hat unsere Zeitspanne *das* Gute, daß die *Prüderie* nicht mehr als Entschuldigung gelten kann.

Das Textbuch ist also grausig — warum soll es auch nicht grausig sein! Jedenfalls liegt es im Wesen der Musik, das Gebiet des Dämonisch-Grausigen darzustellen, und das Schaudern ist der Marschnerschen Musik bestes Teil. Daß manche Situation durch die Phantastik des Stoffes in eine gewisse Ferne gerückt ist, halte ich für einen *Vorzug* des Textbuches, der der Musik zugute kommt. Wenn z. B. der Vampyr mit Emmy von der Bühne verschwindet, so stellt man sich das, was mit ihr vorgeht, weil unwahrscheinlich und wirklichkeitsfern, nicht so beleidigend vor Augen, als wenn die Hilferufe der Zerlina im Don Juan hinter der Szene her ertönen, die mit Don Juan allein ist. Beiläufig sei hier auf die wirklich große Ähnlichkeit und Parallelität der Gestalten aufmerksam gemacht in den Textbüchern von Don Juan und Vampyr. Der dämonische Held der Titelrolle, die drei Opfer, Donna Anna—Malvina (heroisch), Elvira—Janthe (weich hingebend), Zerlina—Emmy (naiv), Vater der Heldin: Komtur—Davenaut, der zur Rettung berufene Bräutigam derselben: Oktavio—Aubry, Bräutigam der Dritten: Masetto—George.

Man kann verstehen, daß Marschner von dem Textbuche angeregt, ja begeistert wurde. Es kam *dem* Teil seiner Begabung entgegen, der seinen Ruhm hauptsächlich begründete und seine Originalität ausmachte: der Darstellung einerseits des Dämonischen und andererseits des volkstümlich Lustigen und Gemütvollen. Aber auch an und für sich ist der Vampyr kein schlechtes Textbuch. Es versteht sich von selbst, daß sich das Sprachliche nicht über die konventionelle Versemacherei erhebt, aus der ein „Libretto" zu bestehen hat. Darüber hinaus nach dichterischem Ausdruck zu streben kam vor Wagner kaum jemanden in den Sinn. Auch die Handlung — den grausigen Stoff einmal hingenommen — ist geschickt und knapp geführt, wirkungsvoll, abwechselnd in düsteren, ernsten und heiteren Szenen und drastisch auf die Katastrophe hin zugespitzt. Was dem feineren Gefühl eine Unbefriedigtheit zurückläßt, ist die Grausamkeit der Weltordnung, die in den Vorgängen und Schicksalen dieser Handlung liegt. Das entsetzliche Los, dem zwei der Bräute verfallen, ohne daß irgendwo ein gnadenreiches oder auch nur stark entgegen wirkendes Element fühlbar wäre, will dem menschlichen Sinn nicht eingehen, der gar zu gern eine gerecht waltende und verzeihende Macht über sich anzunehmen geneigt ist oder wenigstens das Strafmaß der Schuld einigermaßen angemessen wissen will. Janthe und Emmy verfallen einem Höllenlos, gegen das die Strafen der Danteschen Hölle annehmbar erscheinen. Selbst wenn ihre Untreue, noch dazu am Hochzeitstage, eine Strafe verdient hat, so kommt als mildernder Umstand doch in Betracht, daß die verführende Macht eine höllisch-magische ist, gegen die menschliche Kraft so gut wie willenlos ist. Aber selbst bei der dritten Braut Malvina hängt es, trotz ihrer reinen und starken Gegenwehr nur an einem Haar, daß sie demselben Los verfällt. Das Sprüchlein von der „Gottesfurcht im frommen Herzen" ist im Hinblick auf die wirklichen Vorgänge da nicht einleuchtend. Vielmehr ist es der männliche, angesichts der ihm angedrohten Strafe für Meineid übermenschlich zu nennende Entschluß Aubrys, sein „Manneswillens quantum satis", welcher die Rettung herbeiführt.

Der Textdichter läßt hier eigentlich offen, ob Aubry der Strafe des Meineids verfällt oder nicht. Denn entweder hat Aubry seinen Eid, genau bis Ablauf der Mitternachtsstunde zu schweigen, gebrochen oder nicht. Im ersteren Falle verfällt er dem von Ruthwen offenbarten gräßlichen Verhängnis und wird Vampyr, im andern überliefert er Malvina diesem Los und ist jedenfalls nicht der Retter. Man kann also nur noch annehmen, daß Ruthwen mit seiner Drohung geschwindelt habe, um Aubry einzuschüchtern und „an der Strippe" zu haben; das widerspricht aber dem Ernst des Ganzen. Ebenso entschieden abzulehnen ist die Annahme, die Lösung werde dadurch herbeigeführt, daß Aubry just mit dem Schlage 1 die Entlarvung besorgt und das Wort „Vampyr" ausspricht, also durch diese Pünktlichkeit das „vor" oder „nach" Mitternacht umgeht. (Wie Wittmann, der Herausgeber des Vampyrbuches bei Reclam will, schlägt es bei Aussprechen der Silbe „pyr" eins!!) Das käme auf eine der vielen humoristisch-spitzfindigen Überlistungen des Teufels heraus, und hat als komisch aus jeder Diskussion auszuscheiden; Aubry kann doch nicht mit der Uhr in der Hand den Ausruf abmessen. Mit strenger Logik ist hier nichts anzufangen. Marschner läßt es ja auch ruhig drei Takte vor jenem Ausruf eins schlagen. Der offenbar gute Ausgang läßt uns selbstverständlich fühlen und wissen, daß die Liebenden gesiegt haben und gerettet sind, dank ihrem Mut und Glauben, ihrem ernsten Willen, der bösen Macht zu trotzen. Den kleinen Rest von Unklarheit muß man hin-

nehmen, wie bei allen dramatischen Lösungen, wo Sprüche und Wetten im Spiele sind. Streiten doch heute noch die Leute darum, wie das mit der Wette Fausts und Mephistos ist — schließlich greift doch der liebe Gott ein, die „Liebe von oben". — Hier, im Vampyr, ist auch der Spruch ein sehr willkürlicher: als Strafe des Meineids ewiges Verdammtsein zum Vampyr, ohne Gnade, ohne Verzeihen, ohne Sühnemöglichkeit. Doch erinnere man sich — ehe man den Text ähnlich verdammt — an den noch willkürlicheren Spruch im „Fliegenden Holländer", der ihn in die Verdammnis treibt: dort ist sie die Strafe für einen unbedacht ausgestoßenen Fluch, den der Satan hört und den Fluchenden, hui, „beim Wort nimmt". Gegen so etwas helfen keine Bemühungen, eine moralisch befriedigende Weltanschauung zu konstruieren und mit dem ästhetischen Gefühl in Einklang zu bringen; hier hilft nur, daß man sich befreit von Schillerscher Moralanstalts-Anschauung und Wagnerschem Erlösungsethos und diese „romantische Oper" rein künstlerisch ansieht, hinnimmt als dramatisierte Ballade, als düsteres Nocturno, als musikalisches Höllen-Breughel-Gemälde.

Aber die Hauptsache bei einer solchen Oper bleibt doch die Musik. Und da muß gesagt werden, daß der Vampyr eine Perle der deutschen Opernmusik ist. Als Kunstwerk im ganzen ist er freilich nicht zu vergleichen mit Werken wie den Wagnerschen Musikdramen in ihrer reifsten Höhe. Aber was den musikalischen Reichtum anbelangt, so kann sich unsere Oper neben die besten Erzeugnisse der deutschen und somit jeder Opernliteratur stellen und übertrifft sehr viele derjenigen Produkte, die sich im Spielplan jahrzehntelang breit machen, überdauert an Wert die Legion derer, die sich seit hundert Jahren abwechselnd breitgemacht hat. Meine Meinung über die angebliche Abhängigkeit von Weber habe ich schon geäußert. Hie und da erinnert eine Figur, eine Melisme an die Webersche Tonsprache. Die Flötengrazie des $^{9}/_{8}$-D-dur-Chors „Blumen und Blüten" hat etwas von derTonleiterseligkeit des Finale I. Akt Euryanthe. Ein Takt im Duett Malvina-Aubry gleicht einer Freischützstelle: „Weh mir, ich muß dich lassen." Ich halte das für romantische Familienähnlichkeiten. Woher Marschners Studium kommt, scheint mir das schöne Terzett im I. Akt zu zeigen: „Ach, mein Glück war nur ein Traum." Das trägt Mozarts Stempel oder den des ersten Beethoven. Beethovenisch ist auch der starke Ensemblesatz „Schneidend wie ein gift'ger Pfeil". Worin aber Marschner einen großen Schritt weiter ging als seine Vorgänger Mozart und Weber und durchaus selbständig schuf, das ist die große Anlage und Durchführung des *Finale.* Während die Opernfinale seiner Vorläufer in der Hauptsache liedförmig zusammengesetzt waren, sind diejenigen Marschners durchaus frei und großzügig, mehr motivisch aufgebaut und bilden so das direkte Vorbild der großen Wagnerschen Finales. Man vergleiche etwa das erste große Finale des „Figaro", wo sich Stück an Stück setzt, oder das letzte des „Freischütz" mit den drei großen des „Templer", besonders des ersten (Schloßbrand), welches im ununterbrochenen Zuge mit den Hauptmotiven des Werkes operiert. Ebenso motivisch „durchkomponiert" sind das Vorspiel des „Heiling" und dessen durchaus motivisch gefügter Felsenakt. So sind auch die beiden großen Vampyr-Finales beschaffen. Einen derart freien Zug in der Opernmusik hat man vorher noch nicht erlebt. Der Komponist scheint sich — im Gegensatz zu Weber bei ähnlichen Ansätzen in der „Euryanthe" — in dieser Freiheit durchaus wohl zu fühlen; es entsteht eine leichte natürliche Tonsprache, die allen Wendungen und Forderungen des Textes spielend gerecht wird. Auch das Leitmotiv wird hier nicht als vereinzelte Andeutung angewendet, sondern fügt sich, ganz schon im Wagnerschen Sinne, dem Organismus des Ganzen ein. Das Begleitungsthema der ersten Arie erscheint unvermerkt an bezeichnender Stelle. Das prächtig erfundene Jubellied an das Haus Davenaut spielt im ersten Finale etwa die Rolle des cantus firmus. In dem letzten Schlußvivace wird es dem Hauptthema desselben ähnlich zugesellt wie der Lehrbubenchor im ersten Finale der Meistersinger. Noch gewaltiger, wenigstens vom dramatischen Standpunkte aus, und dabei musikalisch knapper ist das *zweite* Finale gestaltet. Auch hier motivische Arbeit im souveränen Fluß der Musik. Nichts von liedförmigem Aneinander oder an Instrumentalmusik gemahnende Bildungen, alles aus dem Wort und dem inneren Ausdruck der Situation heraus. Wieder leitmotivische Bedeutsamkeit und eine Kraft des musikalischen Ausdrucks, nach jeder Seite hin, die dem Stärksten jeder Opernmusik zur Seite gestellt werden kann. Schuld des Textdichters ist die konventionelle Haltung des allerletzten Schlusses. Wenn auch die *Ouvertüre* nicht eben das stärkste Stück der Oper ist und neben den größten Meisterwerken dieser Gattung nicht ebenbürtig dasteht, so ist sie doch eine charakteristische, echte Opernouvertüre und in einer Hinsicht besonders bemerkenswert: nämlich als durchaus deutliches Vorbild der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" — in der Anlage, bis auf genaueste Einzelheiten. Das d moll-furioso des Anfangs, mit gleich folgender diabolischer Chromatik; das zweite Thema als „Botschaft", mit erlösender Durterz beginnend, im diatonischen Gegensatz. Die Einfügung des dritten Themas (hier fugato mit Nebenthema — dort Matrosenchor, vorübergehend sogar thematisch ähnlich), welches sich später chromatisch aufsteigend zuspitzt und zur Katastrophe führt — einem Abbrechen auf demselben verminderten Septimenakkord (Baß gis mit höchstem h oben) — dies besonders auffallend — schließlich der apotheotische Schluß D dur des „Erlösungsthemas", vom Sprungbrett des leeren A einsetzend. Ob eine Beeinflussung nun tatsächlich stattgefunden hat oder nicht

— man muß in solchen Behauptungen vorsichtig sein — und soviel auch der ältere Meister harmonisch ärmer sein mag — jedenfalls ist die Ähnlichkeit frappant und nicht zu leugnen. Aber in seinem Element fühlt sich Marschner erst, wenn es gilt, Worte in Musik zu setzen. Überall, wo der Text Gelegenheit bietet, wo auch nur eine Andeutung von Echtheit in der Stimmung und Situation zum Ausdruck kommt, ist die Musik genial und blühend. Freilich, wo die Worte und Situationen versagen, hat der Komponist keine musikalischen Reserven. Als echtem Nurdramatiker quillt ihm die Musik einzig aus dem Buch entgegen. So sind am schwächsten geraten die beiden Liebesduette zwischen Aubry und Malvina, der letzte Schlußchor, hie und da noch einiges aus dem ersten Akt und die reinen Instrumentalstücke (Ouvertüre, begleitendes Musikstück bei der Vampyrbelebung). Wie soll aber auch ein Tondichter Anregung schöpfen aus Versen wie:

„Vater du im Himmel droben,
Du, den alle Welten loben" usw.

oder

„Du bist's, du bist's, es ist kein Traum
O dieses Glück, ich fass' es kaum."

An solchen Stellen pflegt dann die übliche Kapellmeistermusik einzusetzen mit ihren konventionellen Andante religiosos und Allegro affettuosos. Möglich ist, daß gerade diese schwächeren Partien als diejenigen, die eben nicht neu wirkten, sondern allgewohnt und daher gleich verständlich, bei dem Hauptteil des Publikums von damals den schnellen Erfolg ausmachten. Aber gerade diese sind heute die überlebten, und hier habe ich nun auch ungeniert gestrichen und die welken Blätter tüchtig abgeschnitten. Dagegen halte ich es für eine Roheit, von den dämonischen und humoristischen Teilen auch nur eine Note zu opfern. Denn hier ist jeder Takt inspiriert. Aber auch z. B. die Arien Malvinas (abgesehen vom faden Mittelstück in F dur — ich habe es gestrichen) und Aubrys sind prächtige lyrische Stücke und beweisen, daß dem Komponisten nicht nur spukhafte und derbe, sondern auch helle und zarte Töne zur Verfügung stehen. Neben der Arie blüht nun auch das *Lied*, das Opernlied, diese bescheidene Abart des Konzert- und Hausliedes; hier, in den Marschnerschen Partituren, findet man die schönsten Exemplare dieser Gattung, halb Volks-, halb Orchesterlied, nicht in dem so einzig intensiven lyrischen Liedstil, wie ihn Schubert und Schumann geschaffen, aber ebenso echt. Im „Vampyr" sind es zwei Perlen: die beiden Gesänge Emmys; neben dem betörenden Nelkengeruch Schumannscher Lieder schwächer duftend, aber echt und erdhaft wie Wiesenblumen. Der „Volkston" läßt sich nicht künstlich herstellen. Auch in unserer Zeit werden Versuche gemacht, mit dem „rührenden" und „einfachen" Volkston in Lied und Oper, ja sogar in der großen Symphonie und ähnlichen Gebilden zu arbeiten. Wer wirklich Organ hat für das Empfinden seines Volkes, fühlt *das* Talmi leicht heraus. Hier aber kann man den echten, unverfälschten Volkston in natura hören, er stammt von einem Kind des Volkes selbst, das von Ort und Zeit her, von Herkommen und Geburt all den Empfindungen nahestand, wie sie von ältester Zeit im Volke ererbt waren. Bei aller Kunst und fachmännischen Meisterschaft fühlt man, daß all das Grausen, die Schwermut und die Lustigkeit nicht artistisch „gekonnt" sind, sondern daß der Mann, der dies schrieb, selbst mit seinen Trinkern mitlacht und sich vor seinen Geistern grault. Der Chor am Anfang des zweiten Aktes mit seinen drastischen Juchzern und besoffenen Trillern, das Keif-Quintett sind Meisterwerkchen im kleinen. Das berühmte — jetzt noch von Männerchören gesungene — Quartett „Im Herbst, da muß man trinken" fällt künstlerisch dagegen ab. Und nun gar die um die Hauptrolle gruppierten düstern Stücke! Von den beiden Hauptnummern des Ruthwen, der ersten großen Arie und der großen Szene des zweiten Aktes ziehe ich musikalisch die erste vor, aber die zweite ist sozusagen musikgeschichtlich interessanter, als erstes Beispiel einer freien dramatischen Szene, zwischen Rezitativ und musikalischer Gesangsform. Wenn Wagner der musikdramatische Christus ist, muß man Marschner schon den Johannesruhm lassen („edler Sänger, Wagners Vorgänger").

Ich kann hier leider keine erschöpfende Analyse der Oper geben, wie ich mir auch versagen muß, über das Leitmotivsystem dieser Oper, von dem man wohl sprechen kann, mich näher auszulassen, so interessant es an sich wäre, möchte aber doch drei Nummern herausgreifen, die ich in bezug auf Inspiration als die Höhepunkte der Oper empfinde. Es sind: die erste Introduktion mit den Geisterchören, die erste Arie des „Vampyr" und dessen Duett mit Emmy im zweiten Akt. Wer diesen drei Musikstücken das Prädikat „genial" abspricht, mit dem kann ich mich über Musik nicht verständigen. Hier spricht die Sprache der Musik unmittelbar. Die erste Nummer: die beiden fis moll-Chöre, der erste orgiastisch, auch orchestral-koloristisch erstaunliche, der zweite unerlöst-trippelnde — eine Geister-Gesindelmusik von größter Potenz! Dann die Arie: ein Meisterstück musikalischer Leidenschaft, von unerhörter Steigerung und Vielfältigkeit des Ausdrucks in klassischster Form. (Sowohl hier wie in ersterem Stück sah ich in der Partitur größter deutscher Theater den Blaustift wüten! Chöre von 1½ Minuten Dauer auf die Hälfte zusammengestrichen!! Ein rohes Schlachten edelsten Lebens!) Und endlich das Duett „Leise dort zur fernen Laube". Eine wahrhafte Perle der Musik. Unbeschreiblich das Zittern und Flattern des geängstigten Wesens, das Erliegen mit Todesahnung („ich folge dir" in moll), der höllische Triumph, die kurze Seligkeit, das Ermatten und Erlöschen. Unwillkürlich denkt man an die entspre-

chende berühmte Szene „Don Juan und Zerline" — die spielerisch wirkt, gegenüber diesen aufwühlenden Tönen.

Ich habe diesen drei Opern zu unterschiedlichen Zeiten meines Lebens eine Gestalt zu geben versucht, in der sie auf den Bühnen wieder festen Fuß zu fassen vermögend sind, und damit einem früh gefühlten Bedürfnis genügt, welches ich mit den Jahren sogar als eine Art Pflicht empfand. Von einer durchgreifenden Bearbeitung kann man eigentlich nur beim „Templer" sprechen. Bei den beiden anderen Werken beschränkt sich meine Arbeit nur auf Retuschen, Striche und kleinere Veränderungen, die das Wesentliche der Absicht und Wirkung des Werkes hervorkehren, abgesehen natürlich von der Hauptsache: meiner persönlichen Tätigkeit bei der lebendigen Einstudierung. Bisher haben meine Bemühungen in Deutschland wenig Gegenliebe gefunden. Zwei Bühnen haben zu meiner „Templer"-Bearbeitung gegriffen, aber wie wurde sie behandelt! Die Bearbeitung wurde gleich erst noch einmal „bearbeitet", d. h. brutal zusammengestrichen. Ich richte an alle Bühnen in ihrem eigensten Interesse die ernstliche Bitte, lieber ganz abzusehen von einer Benutzung meiner Arbeit, als diese in der alten lieblosen Weise mit willkürlichen, unüberlegten und barbarischen Strichen zu versehen. Damit tut man keinem Teil einen Gefallen, weder dem Werk noch dem Publikum noch schließlich dem Theater, welches einen Hereinfall verzeichnen wird, und viel gescheiter an dem verlorenen Abend „Mignon" oder „Margarete" ansetzen würde. Wenn man nicht mehr an die Fähigkeit des Publikums glaubt, in einer Oper der Musik als solcher zuhören zu können, soll man solche nicht geben, in denen Musik sich nach ihren Gesetzen ausbreitet.

Ich aber glaube, daß es noch ein Publikum gibt, bei dem die Anhörung einer schönen Arie eine Angelegenheit des Genusses ist und nicht der Geduld. Ich habe mich zu oft in meiner Erfahrung davon überzeugen können. Nur müssen die Aufführungen wirklich gut sein, d. h. das Werk in seinen wesentlichen Grundzügen sinnfällig machen.

Die Bühnen werden sich selbst bereichern, wenn sie solche Schätze nicht von sich weisen. Ich glaube, sie wieder in das richtige Licht gehoben zu haben oder wenigstens die Möglichkeit geboten zu haben, daß andere sie bei gutem Willen neu erstrahlen lassen können. Damit aber — mit dieser letzten Oper — fühle ich meine Verpflichtung in dieser Sache erloschen.

Die drei Opern von Marschner gehören in den deutschen Spielplan.

Ich habe das meinige getan. Bühnen, Verleger, Kritik, Publikum — tun Sie das Ihre!

Auf Beethoven-Spuren IV. von Dr. Max Unger (Leipzig)

Zur Jahrhundertfeier der Missa solemnis und der Neunten Symphonie

Es war, wie der Leser bemerkt haben wird, vom Verfasser dieser Folge von Aufsätzen beabsichtigt, jeden einzelnen davon mit neuen Forschungen und Erkenntnissen über Beethoven auszustatten. Im ersten der heutigen Folge muß man eine Ausnahme gestatten: Der Jahrhunderttag der Wiener Erstaufführung der Missa solemnis und der Neunten Symphonie unter des Meisters eigener Mitdirektion gebietet sie einfach. Welcher andere Tag der ganzen Musikgeschichte wäre diesem einen überhaupt vergleichbar? So sei denn das Wichtigste darüber zusammengefaßt, wie es zu dem ewig denkwürdigen Ereignis kam und wie es verlief. Wer auf neue Forschungen Wert legt, sei auf das folgende heutige Kapitel verwiesen.

Es war Anfang des Jahres 1824. Beethoven war mit der Missa solemnis vom Sommer 1818 bis Anfang 1823, mit der Neunten Symphonie gar von 1817 bis Anfang 1824 — freilich mit großen Unterbrechungen — beschäftigt gewesen. (Nebenbei: Diese Zeitangaben könnten manche moderne Tonsetzer, die alljährlich mehrere oder viele große Werke schreiben, etwas zum Nachdenken veranlassen.) Zu einem guten Teile fiel die Arbeit an den beiden Ewigkeitswerken in die Zeit des überschwenglichen Wiener Rossini-Kultus: Der Maestro kam im Frühjahr 1822 auf Einladung des Theaterdirektors Barbaja selbst nach Wien und erlebte da mit seinen Opern Triumphe über Triumphe, was zur Folge hatte, daß die einheimischen Tondichter, besonders auch Beethoven, in den Hintergrund traten, und unser Tondichter war dadurch natürlich nicht angenehm berührt. Übrigens stattete Rossini ihm auch einen Besuch ab, der freilich nur kurz war, da sich die beiden wegen Beethovens schlechtem Gehör und mäßiger Übung im Italienischen nur schwer verständigen konnten. Mancherlei Aufzeichnungen in den Konversationsheften beweisen, daß sich der Meister durch den Rossini-Taumel zurückgesetzt fühlte, daß er sich aber seiner Würde bewußt blieb; er fühlte sich noch mehr dadurch gekränkt, daß er in seiner Absicht, für das Hoftheater auf Grillparzers Dichtung „Die schöne Melusine" auch eine neue Oper zu schreiben, nicht ermutigt wurde. Kein Wunder, daß er nach Beendigung auch der Neunten Symphonie daran dachte, seine beiden neuen großen Werke zuerst auswärts, und zwar in Berlin herauszubringen, und in der Tat hatte er sich dorthin schon zu diesem Zwecke gewandt. Dieser Umstand wesentlich brachte den besseren Teil der Wiener Musikfreunde und Künstler zur Selbstbesinnung: Sie taten sich zusammen, um an Beethoven eine „Adresse'

zu richten, worin sie aufs ausführlichste ihre Bewunderung für ihn zum Ausdruck brachten, ihn baten, ihnen nicht länger die Aufführung seiner neuesten Meisterwerke vorzuenthalten, und auch den Wunsch aussprachen, er möge sich auch wieder dem Opernschaffen zuwenden. Rossini ist zwar in der „Adresse", die von 30 Musikern und Musikfreunden unterzeichnet und heute in Schindlers Nachlaß in der Preußischen Staatsbibliothek aufbewahrt ist, nicht genannt, doch spielen ein paar Stellen deutlich auf den Kult an, der mit ihm getrieben wurde. So heißt es u. a.: „Noch ist in seinen (Österreichs) Bewohnern der Sinn nicht erstorben für das, was im Schoße ihrer Heimat Mozart und Haydn Großes und Unsterbliches für alle Folgezeit geschaffen, und mit freudigem Stolze sind sie sich bewußt, daß die heilige Trias, in der jene Namen und der Ihrige als Sinnbild des Höchsten im Geisterreich der Töne strahlen, sich aus der Mitte des vaterländischen Bodens erhoben hat. Um so schmerzlicher aber müssen Sie es fühlen, daß in diese Königsburg der Edelsten fremde Gewalt sich eingedrängt, daß über den Hügeln der Verblichenen und um die Wohnstätte des Einzigen, der aus jenem Bunde uns noch erübrigt, Erscheinungen den Reihen führen, welche sich keiner Verwandtschaft mit den fürstlichen Geistern des Hauses rühmen können; daß Flachheit Namen und Zeichen der Kunst mißbraucht und im unwürdigen Spiel mit dem Heiligen der Sinn für Reines und ewig Schönes sich verdüstert und schwindet. Mehr und lebendiger als je zuvor fühlen sie daher, daß gerade in diesem Augenblick ein neuer Aufschwung durch kräftige Hand, ein neues Erscheinen des Herrschers auf seinem Gebiete das Eine sei, was Not tut. Dieses Bedürfnis ist es, was sie heute zu Ihnen führt, und Folgendes sind die Bitten, die sie für alle, denen diese Wünsche teuer sind, und im Namen vaterländischer Kunst an Sie richten. Entziehen Sie dem öffentlichen Genusse, entziehen Sie dem bedrängten Sinne für Großes und Vollendetes nicht länger die Aufführung der jüngsten Meisterwerke Ihrer Hand. . . . Täuschen Sie nicht länger die allgemeine Erwartung! Erhöhen Sie den Eindruck Ihrer neuesten Schöpfungen durch die Freude, zuerst durch Sie selbst mit ihnen bekannt zu werden. . . . ." Und gegen Ende: „Von Ihnen erwarten der vaterländische Kunstverein und die deutsche Oper neue Blüten, verjüngtes Leben und eine neue Herrschaft des Wahren und Schönen über die Gewalt, welchem der Modegeist des Tages auch die ewigen Gesetze der Kunst unterwerfen will . . . ."

Von solcher Treuversicherung war Beethoven ergriffen und erfreut zugleich und entschloß sich nun, die beiden Werke zuerst in Wien herauszubringen. So kam es nach Überwindung mancher äußerer Schwierigkeiten und nach mehrfacher Verschiebung zur Aufführung vom 7. Mai 1824 im k. k. Hoftheater. Dabei sind freilich noch ein paar Einschränkungen zu machen. Wenige Wochen vorher hatte schon der Fürst Galitzin in Petersburg die eigentliche Uraufführung der *Messe* allein aus der gekauften Handschrift veranlaßt, und in Wien ließ Beethoven wegen der Länge des Programms das Gloria und das Sanctus wegfallen. Hier waren nicht weniger als drei Dirigenten tätig: Da Beethoven schon ganz taub war, erhielt — neben Schuppanzigh, der als Konzertmeister dem Orchester vorstand — der Kapellmeister Umlauf die Oberleitung; aber auch der Tondichter dirigierte neben ihm mit [1], und auf der Konzertankündigung stand: „Herr Ludwig van Beethoven selbst wird an der Leitung des Ganzen Antheil nehmen." Einleitend wurde die Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" geboten. Henriette Sontag, Caroline Unger und die Herren Haitzinger und Seipelt sangen die Solopartien. Der Musikverein hatte die Verstärkung des Theater-Chores und Orchesters aus Gefälligkeit übernommen. Aus verschiedenen Gründen erfüllte die Vorführung zwar nicht alle Wünsche: Einmal waren die Werke zu neu, die an Rossinische Musik gewöhnten Chor- und Solosänger nicht an solche Schwierigkeiten gewöhnt, auch der Proben, die an sich schon nicht ohne Widerstände wegen verschiedener schwieriger Stellen waren, zu wenige gewesen. Der Beifall war nach der am Schlusse stehenden Symphonie [2] enthusiastisch — aber der taube Beethoven hörte ihn weder noch sah er ihn; denn er kehrte der Menge den Rücken zu. Da wandte ihn die Unger dem Proszenium zu; er verbeugte sich, und nun gab es einen ganz außerordentlichen Beifallssturm.

Leider hatte das Konzert soviel an Unkosten verschlungen, daß nur etwa 400 Gulden für Beethoven übrig blieben, und mißtrauisch wie er war, bezichtigte er, Einflüsterungen nachgebend, Schindler und Duport, den Administrator des Theaters, der Unterschlagung von Geldern; doch sah er sein Unrecht offenbar bald ein.

Am 23. Mai wurde die „Akademie", wie derartige größere Orchesterkonzerte damals genannt wurden, wiederholt, und Beethoven mußte dabei dem Geschmack der Menge, wohl auf Wunsch Duports, sogar die Konzession machen, daß aus der Messe nur das Kyrie gesungen wurde und an die Stelle der anderen Sätze ein eigenes älteres italienisches Terzett (Empij, tremate, empij) und — — eine Arie von Rossini traten. Und dennoch hatte die Theaterdirektion, die alle Bürgschaft übernommen hatte, ein Defizit von 800 Gulden.

Briefe an Louis Spohr.

Mit der Mitteilung der beiden ersten dieser Beethoven-Briefe löse ich das Versprechen ein, das ich am Schlusse des zweiten Aufsatzes dieser Reihe („Beethoven und Kassel", Juni-Heft der N. M.-Ztg. 1923) gegeben habe.

[1] Nach Schindler gab er nur zu Anfang jeden Satzes das Zeitmaß an.

[2] Schindler sagt, schon nach dem Scherzo.

Ich darf mich mit dem Hinweis darauf hier auch besonders kurz fassen. Für „eilige Leser“ sei die Schilderung der Sachlage noch einmal auf ein paar Zeilen zusammengedrängt. Zu Anfang des Jahres 1823, nach Beendigung der Missa solemnis, wandte sich der Tonmeister an die europäischen Fürstenhöfe und einige Musikvereine und bot ihnen eine Abschrift des Werkes, das vorläufig noch nicht im Stich erscheinen sollte, für den Preis von 50 Du-



LOUIS SPOHR

katen an. Auf diese Weise verkaufte er 10 Stück. Am 6. Februar setzte er sich auch mit dem Hofe von Hessen-Kassel in Verbindung. Eine Antwort blieb offenbar aus. Daran knüpft dieser noch unbekannte eigenhändige Brief Beethovens an Spohr, den damaligen Kapellmeister des dortigen Hofes, an:

Vien
am 27ten jul.
1823

„Mein werther verehrter Spohr!
vor kurzem besuchte mich ein Sänger, dessen Nahmen mir entfallen vom Kurfürstl. Heß. Theater, der mir eine Emphehlung von ihnen u. H: Profeß. Großheim brachte, Es freute mich von ihnen zu hören, auch wie sie geschäzt sind nach ihren Verdiensten; da ich weiß, daß sie unter die edlen Künstler gehören, welche gern auch für andere wirken, so brachte mich dieses auf den Einfall, ihnen Nachricht zu geben von einer großen Meße, welche ich auf *subscription* oder prenumeration herausgebe bloß im Manu*script*, bis hieher haben der Kaiser von *Rusland*, König von Frankreich, König von *preusen* und einig[e] ander[e] hohen Häupt. [= Häupter] drauf *subscribirt.* ich hatte auch eine Einladung an Sr: Kurfürstl. Durchlaucht von Hessen durch die hiesige Gesandtschaft geschickt, aber noch keine *resolution* darauf erhalten, vieleicht könnten sie am Besten hierin wirken, man hat das *Honorar* auf 50 # [= Dukaten] in gold festgesezt, da das werk groß und die Kopiatur viel kostet, da ich seit mehrern Jahren imer kränkl. muß ich schon auch blicke nach u n t e n w e n d e n, obschon v i e l l i e b e r n a c h O b e n; ich bin überzeugt daß sie, wie ich für sie u. jeden edlen Künstler wirke, auch gern für mich nach ihren Einsichten u. Vermögen handeln werden — sorgen sie nur, daß an die hiesige Kurfürstl. Gesandtschaft das *Resultat* gelangt, u. wo möglich günstig. — emphelen sie mich gefälligst dem Herr Profeß. *G. C.* Großheim, dem ich eine Antwort schuldig bin nebst vielem danke, sagen sie ihm alles soll nächstens von mir eingebracht werden, der Hr: Profeß. möge mich nur nicht ungünstig dem scheine nach beurtheilen. —

⌊von hier kann ich ihnen nicht viel sagen, als daß Erndte reich an *Rosinen* (vertrokneten Trauben / ausgepreßten) ist.

ich hoffe ein Paar Zeil. Erwiderung von ihnen

mit Herzlicher Erinnerung
u. Hochachtung für Sie
ihr
Freund u. diener
Beethoven.

[Auf der Außenseite:]
An Seine wohlgebohren
Hr: v Spohr
Berühmten Tonkünstler
in
Kassel
(in Hessen)“

Während im Hinblick auf Dr. G. C. Großheim gleichfalls auf meinen letzten Aufsatz verwiesen sei, soll über die Anspielung auf Rossini — es ist bisher das erstemal, daß eine solche in einem Beethoven-Briefe auftaucht — wenigstens kurz Auskunft gegeben werden: Mit der Anwesenheit des gefeierten Italieners 1822 in Wien hatte der dortige Rossini-Kultus seinen Gipfel erreicht, und Beethoven war darüber, da er sich und seine ernste Kunst dadurch zurückgesetzt fühlte, ehrlich aufgebracht. Es finden sich denn auch in den Konversationsheften wiederholte Beziehungen auf diese verständliche Nebenbuhlerschaft. Nur wenige bezeichnende Worte, die der Neffe Karl im Jahre 1824 eingezeichnet hat, seien hier vermerkt. Als man es gewagt hatte, in der zweiten großen Akademie dieses Jahres (23. Mai) zwischen dem Kyrie der Missa und der 9. Symphonie eine Rossinische Arie einzufügen, äußerte er sich tröstend zu seinem Onkel: „Alles war entrüstet über die Arie . . . dir kann sie nichts schaden. Nur insofern, daß die Menschen sich aufhalten werden, daß deine Kompositionen dadurch, daß sie gleichsam in eine Kategorie mit Rossini's Dudeleyen gesetzt und so entheiligt werden . . .“ Ferner sei hier nur noch vermerkt, daß es sich bei dem Wortspiele

„Rosinen (vertrocknete, ausgepreßte Trauben)" im Grunde um ein doppelt und dreifaches handelt: Rossini, Rosine (neben der Frucht ist auch an die Rolle im „Barbier" zu denken).

Der zweite erhaltene, aber von fast allen Beethoven-Forschern übersehene Brief schließt sich an eine Antwort Spohrs auf den mitgeteilten an. Von Schindler geschrieben und von Beethoven nur unterzeichnet, lautet er[1]:

Baden am 17. Sptbr. 1823.

„Mein sehr werter Freund!

Es war mir sehr angenehm, daß Sie mich auf mein Schreiben sogleich mit einer Antwort beehrten. Was den berührten Punkt mit der Messe anbelangt, so erinnere ich mich, daß Jemand mir sagte, man solle keine Einladung an Hessen-Cassel ergehen lassen, weil er überzeugt war, man würde dergleichen nicht annehmen. So viel ich weiß, ist gar keine abgegeben worden. Hauser brachte mich in dieser Rücksicht auf andere Gedanken. Da ich durch ihn wahrnahm, daß meine Werke nicht ganz unbekannt in Cassel seien, schöpfte ich Hoffnung, daß vielleicht doch Se. Churfürstliche Durchlaucht auch meine Einladung genehmigen würde, da unter der Zahl meiner hohen Pränumeranten selbst der Kaiser v. Rußland, der König von Frankreich, der König von Preußen etc. sich befinden. Schon mehrmal fragte ich bey der hessischen Gesandtschaft an, allein jedesmal war niemand zugegen, sondern man sagte mir, daß sich Alles auf dem Lande befände. Da ich aber jetzt meiner Gesundheit wegen in Baden bin, so ist es sehr beschwerlich, diese Einladung durch die Gesandschaft zu befördern. Ich hielt es daher für das Beste, Ihnen gerade dieselbe zuzuschicken, und wage es, durch Sie den H. Geheimen Cabinetsrath Rivalier zu bitten, dieselbe Sr. Churfürstlichen Durchlaucht einzuhändigen. Ich werde selbem H. Gh. Rth. später schriftlich für diese Gefälligkeit danken. —

Meine Gesundheit war noch nicht in bestem Stande, als Hauser mich besuchte. Ich kam sehr übel hierher, doch geht es nun schon besser als früher; auch mein A u g e n ü b e l ist auf dem Wege der Besserung. —

Hinsichtlich Ihrer Anfrage wegen m e i n e r O p e r ist es wahr, daß G r i l l p a r z e r ein Buch für mich geschrieben hat; auch habe ich schon etwas angefangen; meiner Kränklichkeit wegen blieben aber mehrere andere Werke liegen, welche ich jetzt fortsetzen muß. Alsdann werde ich sogleich die Oper wieder vornehmen, und Ihnen von dem Erfolge Nachricht geben.

Hauser sagte mir, daß Sie Doppelquartetten geschrieben, welches ich mit Freude vernommen, und welches auch gewiß dem musikalischen Publikum sehr erwünscht ist. Mit eben so großem Vergnügen ersehe ich aus Ihrem Briefe, daß Sie mit Ihrer Familie, der ich mich bestens empfehle, in ländlicher Stille leben. Es ist mein sehnlichster Wunsch, auch dasselbe erreichen zu können. Leider aber hat es meine Lage bis jetzt nicht zugelassen.

Indem ich Ihnen alles Gute und Ersprießliche wünsche, empfehle ich mich Ihren freundschaftl. Gesinnungen, und bin wie immer

Ihr Freund u. Kunstgenosse
Beethoven

P.S. Ich bitte nur zu besorgen, daß ich bald Antwort erhalte. Die Sache sieht zwar übrigens von außen her sehr glänzend aus, hat aber auch ihre Schwierigkeiten. Die Auslagen für die Copiatur haben meine Erwartungen weit überstiegen. Ich bitte nochmals dringend um baldige Antwort. Damit übrigens kein Mißtrauen herrsche, wird das Exemplar gegen Empfang des Honorars bei der Churhessischen Gesandschaft abgegeben, da dies die Anzahl der Pränumeranten zuläßt, welche, wenn nicht groß, doch hinlänglich ist, um schon ein Exemplar absenden zu können. Das Honorar ist 50 # [= Dukaten]."

Es bedarf auch hier nur einiger kurzer Anmerkungen, um alle Einzelheiten des Briefes zu verstehen: Franz Xaver Hauser, der spätere Begründer des Münchener Konservatoriums, war also offenbar jener Kasseler Sänger, dessen Namen sich Beethoven bei der Niederschrift des ersten Briefes an Spohr nicht hatte erinnern können. Das Augenübel, worauf der Tonmeister im zweiten Absatze zu sprechen kommt, bestand in einer Bindehautentzündung (vergl. darüber Thayer, V, S. 433 ff. und W. Schweisheimer, Beethovens Leiden). Der folgende Hinweis auf die geplante Oper „Die schöne Melusine", deren Buch Grillparzer geschrieben hatte, muß besonders willkommen sein. Skizzen zu dem Werke sind leider nicht erhalten geblieben; den Zweifel daran, daß Beethoven davon überhaupt nichts aufgeschrieben habe, nimmt die obige Versicherung, er habe schon etwas angefangen, so gut wie ganz; es ist doch bei der sonstigen Arbeitsweise des Tondichters kaum anzunehmen, er spiele damit nur darauf an, daß er sich schon einiges im Kopfe zurechtgelegt habe. Daß es zu einer wesentlichen Fortführung der Arbeit nicht kam, ist bekannt: Beethoven wurde dazu nicht ermutigt; weder von Wien noch von Berlin erhielt er die unzweideutige Zusage, daß das Werk aufgeführt werden sollte.

Die Antworten Spohrs auf die beiden Briefe Beethovens sind nicht erhalten. Es darf auch daran gezweifelt werden, daß jener sich ernsthaft für die Missa solemnis eingesetzt habe; denn nach verschiedenen Überlieferungen war er durchaus kein Freund des späteren Beethovenschen Schaffens.

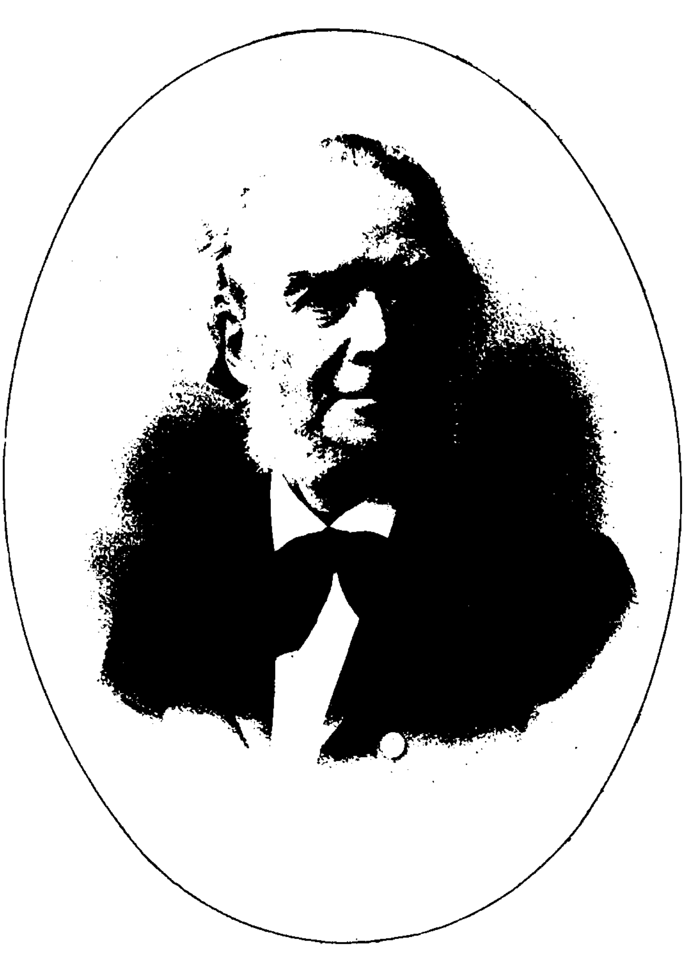
[1] Ich bekam ihn leider nie selbst in die Hand und teile ihn deshalb nach zwei früheren Drucken mit.

Zu Karl Reineckes 100. Geburtstage (23. Juni)[1]

Von Otto Viktor Maeckel (Frielendorf)

Erst vor 14 Jahren schloß Karl Reinecke als rüstiger 86jähriger Greis die Augen, um auszuruhen von einem langen Leben, das man köstlich nennen kann, da es ein mühevolles und sehr arbeitsreiches gewesen war.

Die ehrwürdige, Achtung gebietende Persönlichkeit des Meisters steht daher jetzt bei der Zentenarfeier noch viel mehr Teilnehmern in der Erinnerung und vor dem Geiste, als dies im allgemeinen bei solchem Anlaß möglich ist. Da nun zu dem Gesamtbilde Reineckes nicht nur der Komponist, Musikschriftsteller und berühmte ausübende Künstler gehört, sondern auch der bedeutende charaktervolle Mensch, dessen vornehmlichsten Eigenschaften eine ganz unbestechliche, auf erstaunlich reiches Wissen und Können gestützte Überzeugungstreue und ein fast priesterlich anmutendes Verantwortungsgefühl in Dingen der Kunst waren, so dürfte es gerade dieser Umstand erleichtern, sich darüber klar zu werden, welcher Platz dem Nachfolger Mendelssohns in der Musikgeschichte zukommt. Denn es ist wohl kein Zweifel, daß ein jeder, der Reineckes künstlerische Anschauungen und Bestrebungen genau kennt — über die er sich wohl auch schriftlich, in der Hauptsache aber mündlich aussprach —, in ihm *den letzten Vertreter der klassischen Richtung und Tradition* sehen wird. Dies aber um so mehr, wenn man erkannt hat, in welcher Weise sich die musikalische Kunst nicht nur nach Reinecke, sondern auch schon zur Zeit seines Wirkens entwickelte.



KARL REINECKE

Gewiß, das Alte muß dem Neuen weichen, wie in allem, so auch in der Musik mit ihren Bestrebungen und Zielen, und man hat es Karl Reinecke ja oft genug zum Vorwurf gemacht, daß er sich diesem Neuen gegenüber ablehnend verhalten oder — wenn man noch einen Schritt weiter ging — daß er sich ihm in führenden Stellungen hemmend entgegengestellt habe. Aus ersterem machte Reinecke nie ein Hehl, das letztere dürfte schwieriger zu beweisen als zu behaupten sein; es müßte jedoch, wenn es wahr sein sollte, als eine Konsequenz der Reineckeschen Kunstanschauung angesehen werden und sollte daher billigerweise der Achtung begegnen, die ja auch auf andern Gebieten solchen Männern nicht versagt wird, welche glaubenstreu und selbstlos jeden Schritt von dem Wege, den sie aus innerster und begründeter Überzeugung für den allein richtigen halten, zu verhindern suchen, um vor Abwegen zu bewahren. — Schließlich ist auch zu bedenken: ein jeder Tadel oder Vorwurf, daß Reinecke keinen Kompromiß mit der modernen Richtung schloß, bedeutet eine Anerkennung seiner absolut klassisch-romantischen Kunstanschauung — der Richtung einiger noch nicht gut über Bord zu werfenden Komponisten des vorigen Jahrhunderts — und gerade diese unverfälschte Klassizität stempelt Reinecke zu der in sich ganz abgeklärten und harmonischen Persönlichkeit, wie er, der einzige unter den Lebenden, denen entgegentrat, die wie ich das Glück hatten, ihm näher zu stehen.

Der ganz eigentümliche musikalische Geist, der von Karl Reinecke als Menschen wie reproduzierendem Künstler ausging und der sich auch durchweg in seinen Kompositionen ausspricht, ist aus dem jetzigen modernen Musikleben fast ganz verschwunden. Es ist daher kaum erstaunlich, wenn der jüngeren Generation das Verständnis für den Komponisten Reinecke abgeht, wie auch heutzutage der zu seiner Zeit hochberühmte Pianist Reinecke — vom Dirigenten nicht zu reden —

[1] Erinnerungen und Anekdoten aus dem Leben Reineckes werden wir in einem der nächsten Hefte bringen.

sicherlich längst nicht mehr *den* Erfolg haben würde, der ihm früher überall ganz sicher war; berichtet doch z. B. Hanslick in einer Kritik aus den 70er Jahren, daß Reineckes Mozart-Vorträge in Wien einen solchen Beifallssturm entfesselten, wie ihn dort kein anderer nur noch als Franz Liszt habe erringen können!

Es liegt dies daran, daß zum rechten Genuß und zur Würdigung der Reineckeschen Kunst eine Eigenschaft auf seiten des Hörers unbedingt notwendig ist, die man heute kaum noch dem Namen nach kennt, obwohl man früher gerade in Deutschland darauf stolz war: ich meine ein tiefes *Gemüt*. In einer Epoche aber, in der die Bezeichnung „gemütvoll" fast gleichbedeutend geworden ist mit töricht, sentimental, überspannt usw., müssen selbstverständlich auch Werke für desgleichen gelten, denen man nur mit dieser Eigenschaft beikommen kann.

Diese Behauptung an der Hand einzelner Kompositionen Karl Reineckes beweisen zu wollen, hätte kaum Zweck, denn Worte nützen da wenig, wo, wer es nicht fühlt, es doch nicht erjagen kann. Auch ist ja gerade in diesem Zentenarjahre genügend Gelegenheit geboten, sich mit Werken Reineckes und deren Eigenart vertraut zu machen und ihre Wirkung zu erproben. Es würde auch weit über den Rahmen dieses Gedenkblattes in Form einer allgemeinen Charakterisierung hinausgehen, wenn ich die erstaunliche Reihe von Reineckes 284 opera, die fast alle denkbaren Möglichkeiten musikalischer Komposition — von der Symphonie bis zum Melodram — in sich schließt, auch nur aufzählen wollte; selbst das Hervorheben der Werke von bleibender Bedeutung würde zu weit führen.

Daß Reinecke, der bekanntlich unbestritten erste Mozart-Spieler seiner Zeit, auch der denkbar beste Lehrer des klassischen Stiles war, versteht sich unter diesen Voraussetzungen von selbst. Den unvergänglichen Wert seiner Lehren aber lernt man erst mit der Zeit einschätzen, und zwar um so höher, je mehr man sich davon überzeugen muß, wie wenig sie noch angewandt werden in einer Periode wie der jetzigen, in der man sich gar nicht genug tun kann mit sogenannter subjektiver Interpretation, die leider nur zu oft in stillose Willkür ausartet.

Wie es Reinecke verstand, nach dem Notenbilde eine Komposition auszudeuten — sei es beim Unterrichte einem Schüler oder im Konzerte einer lauschenden Menge —, so daß die leisesten Intentionen des Komponisten enthüllt wurden und der Interpret hinter diesem in selbstloser Bescheidenheit ganz zurücktrat, ist eine große Kunst für sich — aber begreiflicherweise keine äußerlich dankbare! — Daß eine derartige, auf pietätvollster Objektivität beruhende Interpretationskunst nicht bei solchen Werken am Platze war, bei denen der Komponist, um die beabsichtigte Wirkung zu erzielen, mehr oder weniger Würze oder Zugaben vom eignen Ich seitens des Interpreten in Anspruch nehmen muß, ist eine Tatsache, die aber nicht etwa eine Einseitigkeit oder Beschränkung Reineckes beweisen kann, sondern vielmehr verdeutlicht, welche neuen Wege die Musik schon damals zu beschreiten begann. Daß Reinecke nicht den Ehrgeiz hatte, ein Gebiet zu betreten, auf dem er sich nach seiner Wesensart und künstlerischen Anschauung wohlweislich niemals heimisch gefühlt hätte, ist nur anzuerkennen und zu loben; auch hatte er dies als die ganz fertige Persönlichkeit und Autorität, die er bereits war, durchaus nicht mehr nötig. Heute stehen die Dinge so, daß an selbst ganz hervorragenden modernen Dirigenten kein Mangel ist, daß es aber schwer sein dürfte, noch einen nach der alten Art Karl Reineckes zu finden, die man wohl veraltet nennen, der man aber trotzdem noch nicht alle Berechtigung absprechen kann.

Es lag nicht in meiner Absicht, den äußeren Lebensgang Karl Reineckes zu erzählen, über den man sich leicht in jedem Lexikon unterrichten kann, auch wenn nicht, wie wohl anzunehmen, die meisten Zeitungen anläßlich seines hundertsten Geburtstages die hauptsächlichen Daten bringen sollten; ich wollte vielmehr in dieser Skizze nur einen Fingerzeig geben, worin musikgeschichtlich die eigentliche Bedeutung Karl Reineckes besteht, was ihn von ungezählten und zum Teil nicht minder berühmten Musikern seiner Zeit unterscheidet und wodurch gerade er sich den Meistertitel verdient hat.

Mit Wehmut gedenke ich trauernd des stets freundlichen und gütigen Greises im Silberhaare, des treuen väterlichen Freundes und Lehrers, und kann in Erinnerung an die vielen Stunden, in denen wir musikalische und allgemein künstlerische Fragen besprachen, nicht die Frage unterdrücken: Wäre es nicht angebracht — auch für solche, die nicht in den Verdacht musikalisch-reaktionärer Bestrebungen kommen können —, daß man sich noch manchmal an den Meister Karl Reinecke erinnerte, seiner selbstlosen Überzeugungstreue und seiner hohen und bescheiden-demütigen Ehrerbietung vor der musikalischen Kunst?

Paul Krause, ein moderner Orgelkomponist

Zu den Orgelkomponisten der Gegenwart, die unabhängig von Reger eigene Wege gehen, zählt Hermann Keller (Stuttgart) im 24. Heft des 43. Jahrgangs der Neuen Musik-Zeitung auch den Dresdner *Paul Krause*. Die folgenden Ausführungen bezwecken, das gesamte Gebiet seiner Orgelwerke zu überblicken. Paul Krause ist am 27. Dez. 1880 in Klingenthal i. V. geboren. Nach dem Besuch eines Seminars amtierte er kurze Zeit als Lehrer und begann dann seine musikalischen Studien in Leipzig unter Schreck und Riemann. Bei Dräseke,

Hans Fährmann, Albert Fuchs und Reuß in Dresden vollendete er diese. Auf Fährmanns Anregung hin wandte er sich besonders der Orgelkomposition zu. Gegenwärtig lebt er in Dresden, sich ganz seinem Schaffen als Orgelkomponist widmend, soweit ihn nicht die Not unserer Zeit zwingt, durch Unterrichtserteilung dem Broterwerb obzuliegen.

Paul Krause ist ein durchaus moderner Komponist. Schon von seinem Op. 15 ab (Improvisationen, Verlag A. Coppenrath-Regensburg) ist Krauses Bestreben, die modernsten Ausdrucksmittel auf die Orgel zu übertragen, klar zu erkennen. Eine rein moderne Erscheinung ist z. B. in seinem Op. 22 (Impressionen, Verlag Ant. Böhm und Sohn-Augsburg), daß die Stücke in ganz anderer Tonart schließen, als der Anfang vermuten läßt, so daß sie völlig atonal anmuten. Lyrischem Stimmungsgehalt begegnen wir auf Schritt und Tritt in den zahlreichen Werken Krauses. Das harmonische Farbenspiel führt zu modernen Klangfarbenbildern, die für die Königin der Instrumente etwa das sind, was der Impressionismus in der Malerei ist.

Das Spezialgebiet Paul Krauses ist die Choralbearbeitung. So enthält Op. 7 (Neue kanonische Choralvorspiele, Verlag Otto Junne) kontrapunktische Meisterstücke, die, mehr der strengen Schulung entsprossen, Krauses Eigenart noch nicht zeigen, die aber allen nicht warm genug empfohlen werden können, bei denen die spätere Kompositionsart Krauses schwer Eingang findet. Ein ganz anderes Bild, nämlich ausgeprägte Chromatik, bietet schon Op. 12 (Choralstudien, 3 Hefte, Verlag Schweers & Haake-Bremen). Hier zeigt jede Choralbearbeitung ein besonderes Stimmungsbild, bald jubelt die Freude, bald klagt das Leid, bald kommen Ergebung und Vertrauen zu ergreifendem Ausdruck. Dasselbe läßt sich von Op. 25 sagen (Choralimpressionen, Verlag F. E. C. Leuckart); der rein lyrische Charakter tritt hier noch mehr in die Erscheinung. Jedoch weit größer angelegt, weit reicher an orchestralen Farben, dabei von entzückender Anmut sind die seinerzeit in dieser Zeitung besprochenen Choralmeditationen Op. 26 (3 Hefte, (Verlag C. F. Kahnt-Leipzig). Hier findet man wahre Perlen der Lyrik für Orgel.

Was ist uns von Paul Krause außer diesen Choralbearbeitungen, die von allen, welche in diese Musik einzudringen gedenken, am besten in der Reihenfolge ihrer Entstehung genommen werden können, noch geschenkt worden? Seiner Sonate (Op. 5, Verlag Schweers & Haake-Bremen) sei vor allem gedacht. Kein Orgelspieler, dem es darum zu tun ist, etwas Neues, Modernes, Großes und Gewaltiges der Reihe der von ihm beherrschten Orgelwerke einzuverleiben, kann um diese Sonate herumkommen. Von tiefstem Empfinden durchdrungen sind die lyrischen Stücke (Op. 10, 2 Hefte, Verlag F. E. C. Leuckart-Leipzig). Ebenfalls bei F. E. C. Leuckart erschienen sind die Miniaturen Op. 13, 2 Hefte. Auf kurze aber schon ganz im eigenen Stil gehaltene Sätze stoßen wir in Op. 15 (Improvisationen, Verlag Coppenrath) und in Op. 17 (Aphorismen, Verlag O. Junne). Hochaparte Orgelmusik sind die Tonstücke Op. 18 (Verlag Böhm und Sohn-Augsburg). Frohsinn und Heiterkeit lachen uns entgegen im Scherzo und Capriccio aus Op. 20 (2 Hefte,



PAUL KRAUSE

Verlag Leuckart) und im Capriccio aus Op. 21 (Kleine Suite, Verlag Schweers & Haake). In den Impressionen Op. 22 (2 Hefte, Verlag A. Böhm u. Sohn) kommt der Komponist bezüglich der Harmonik dem Gipfel seiner Eigenart ganz nahe, und die Anwendung modernster harmonischer Mittel setzt der in Op. 27 fort (Miscellaneen, Verlag F. E.C. Leuckart). In letzteren Stücken steigern sich die Empfindungen von tiefster Trauer bis zum „Gloria in excelsis Deo“. Dem reichen Schaffen Paul Krauses setzt Op. 28 (Novelletten, Verlag Kahnt) bis jetzt die Krone auf. Hier ist alles gesättigt neben Harmonik in glänzendem Farbenspiel mit Zartheit, Weh und jubelnder Freude. In der Verstreuung aufzufinden sind Krausesche Kompositionen im Parnasse des Organisten, Heft III der Musikbeilagen zur Zeitschrift „Die Orgel“ und in der Sammlung von Otto Gauß (II. Serie, Nr. 15). Alles in allem läßt sich von Paul Krause sagen, daß er in seinen Werken als Charakterkopf erscheint, der musikalisches Neuland auf dem Gebiete der Orgelmusik zu suchen und zu finden weiß. Wer sich mit Lust und Liebe dem Studium dieser Werke widmet, wer den

Mut hat, sie auch aufzuführen und wem dazu eine moderne, ausdrucksfähige Orgel zur Verfügung steht, dem wird die Befriedigung in sich selbst und die Wirkung auf die Hörer nicht ausbleiben. Möge es dem Komponisten beschieden sein, noch viel der die Orgelmusik liebenden Welt darbieten zu können zu deren Freude und Erbauung! *Woldemar Nestler.*

*

Ein Vortrag von Franz Schreker

Es hat immer schon was Mißliches, wenn eine Stadt ihren Anschluß an einen Schaffenden erst herstellt zu einer Zeit, da dessen Stern bereits wieder zu verblassen beginnt und die eigentliche Modesensation daran vorüber ist. Erst kürzlich, anläßlich der Kölner Uraufführung von Schrekers *„Irrelohe"*, konnte man einer sorgfältigen Urteils-Zusammenstellung von Anton Stehle, in der „Köln. Volks-Ztg.", mit einem Schauder, *falls* man ihr jemals mit Haut und Haaren etwa verschrieben war, den Tatbestand entnehmen: wie sehr *diese* Opernbewegung im Rückgange begriffen erscheint und geradezu verblüffend, selbst bei ihren eigensten Spruchsprechern nun, allbereits abgewirtschaftet hat. Und in der Tat zeigt sich jetzt mehr und mehr in voller Klarheit, daß Franz Schreker seinen Namen (*ohne* c) gar nicht zu Unrecht führt: weit entfernt nämlich, *die* Vogelscheuche zu sein, als welche er anfangs doch Vielen noch vorkommen wollte, vermag er nichts weniger als „Schrecken" heute mehr einzujagen, wie ein „Publikumsschreck" gleichsam zu wirken, sondern ist im Gegenteil allmählich schon imstande, mit seinen Leiden und Lüsten, Schmerzen und — Witzen die tödlichste Langeweile weithin zu verbreiten. Und *solche* Klärung der Sachlage vollends herbeigeführt zu haben, ist das entschiedene Verdienst eines öffentlichen Vortrages, den der Komponist selbst auf Einladung der Intendanz des „Friedrich-Theaters" zur Vorbereitung auf seinen „Schatzgräber" jüngst *Dessau* zu halten kam, und für welchen man der Theaterleitung in *diesem* Sinn also aufrichtigen Dank wissen darf, wenn sie selber freilich auch just das Gegenteil der ursprünglich gewiß bezweckten Wirkung damit lediglich erreichte. Der Abend begann zwar so einladend lustig, wie eine gewisse selbstbiographische Skizze der „Vossischen Zeitung" (od. a.) aus Schrekers eigener Feder seinerzeit geendet hatte — sogar bis zu einem Grade der Munterkeit unter der spärlichen Zuhörerschaft, daß der im Vortragen Ungeübte mit einem Male selber stutzig wurde, wie *dies* doch wohl *nicht* die angemessene Methode sein dürfte, um uns die Pathetik seines „Werkes" bezw. die schweren Seelenkämpfe seines erotischen Edelstrebens (!) überzeugend-glaubhaft zu Gemüte zu führen, und alsbald wesentlich andere Saiten dann an seiner Trauer-Laute lieber noch aufzog; das Ganze lief indessen hinaus auf ein kläglich Fiasko fortissimo und war allerdings einer der peinlichsten Vortrags-Hereinfälle, die man jemals — auch in unseren Zeiten der unbegrenzten Möglichkeiten — erleben konnte. Der „Fall Schreker" gehört eben wirklich nachgerade zu den vollendet hoffnungslosen; und, wenn man sich — mit Fug und Recht — schon öfter darüber aufgehalten hat, daß unsere Bühnendarsteller heutzutage salopper Weise gleichsam in tiefstem Negligé, Hände nachlässig in den Hosentaschen und auf die Szene gelegentlich ausspeiend, mit dem Rücken gegen das Publikum zu spielen; wenn man ferner heute auch die Könige gleichsam „in Unterhosen" schon zu sehen bekommt — nach *diesem* gottverlassen - verlorenen Abende wird man mit einer gewissen Bedeutsamkeit von „Reden mit dem Korrigier-Bleistift" oder dem „Vortrage mit der Teekanne" vielsagend künftig zu sprechen pflegen: die Lässigkeit und Formlosigkeit war schlechterdings nicht mehr zu überbieten!

Ich habe schon mancherlei Vorträge im öffentlichen Leben gehört und in meinem nun schon über sechzigjährigen Dasein wohl erlebt: anregsame und langweilige, sensationelle und gehaltreiche, reiz- wie wertvolle, rückständige und fortschrittliche, heitere und ernste auch, wissenschaftliche und leicht plaudernde, mehr ablesende und freie — kurz, gute und schlechte; aber solch' einschläfernder und verboten nonchalanter, wie der war, mit welchem ein Franz Schreker hier debütierte, ist mir in meinem ganzen Leben noch nicht vorgekommen — es war einfach die reine Unmöglichkeit. Man denke sich einen berühmten Komponisten, der aus Bürstenabzügen nicht nur abliest — das wäre weiter nichts Schlimmes und möchte gerne noch angehen — sondern der *während des Vortrages mit dem Westentaschen-Bleistift vor versammeltem Publikum* (das er ja doch unterhalten und für sich gewinnen will) *auf dem Papiere selbst ausbessert!* Man stelle sich ferner vor einen höchst burschikosen Redner, der sich unterm Vortrage selbst durch einen Theaterdiener von der Seitenkulisse her Tee aus einer Kanne gelegentlich aufschütten läßt; und nun noch vollends: der mitten in einen Satz hinein einen Schluck daraus nimmt, um erst dann diesen Satz glücklich zu vollenden (NB.: nicht übertrieben)! Und schließlich einen Schaffenden, der nach trostlosester Verlesung des ersten Aktes einer, ausdrücklich als unkomponiert bezeichneten (also aus irgend einem Grunde doch wohl preisgegebenen) Oper, „Tönende Sphären" sein Publikum unvorsichtiger Weise erst noch befragt: ob es den II. Akt denn auch hören wolle, und dann — nachdem dieses deutlich genug das Lokal in Scharen verlassen — nicht gekränkt aufhört, sondern getrost und zuversichtlich weiter zu Ende liest!

Ich sagte eben: in hellen Scharen das Lokal verlassen; dazu bedenke man als *äußeren* Rahmen (bei ersichtlich starker Ausgabe von Freikarten): einige Reihen „Orchestersessel" nur besetzt, dann große Lücken; wiederum einige (etwas mehr) Reihen I. Parkett immerhin wohlgefüllt, dann aber neue große Lücken; II. Parkett dto., und sehr bald lauter gähnend leere Bänke; die Seitenlogen ohnedies schier unbesucht, die eigentlichen Hoflogen — völlig verwaist! „Und darum Räuber und Mordbrenner!" *Dazu* also aller „Klang und Eros", reine Musik-„Oper" und Kolportage-Roman-Kitsch, Simili und Talmi zusammen! Denn von irgend welchem Ethos in diesem Klangrausche rückständigsten Trieblebens findet sich wirklich keine Spur; und, daß die Aufführung dieses „Schatzgräber" eine besonders würdige Feier des Osterfestes vorstelle, *das* wird zudem wohl kaum jemand behaupten können. Die Els jedenfalls wird auch *so* um kein Haar besser oder psychologisch verständlicher, auch wenn der Dichterkomponist ihren Charakter uns mündlich noch so angelegentlich zu rechtfertigen sucht und selbst seine eigene Gattin diese Gestalt gelegentlich gastierend einmal verkörpert. — Nein, es ist nichts mit dieser Schreker-Begeisterung, und der „Bekker-Konzern" hat sich mit seiner unhaltbaren Formel vom zeitgemäßen Wagner-Nachfolger in der Tat diesmal arg verhauen. Es *mußte* ja auch so kommen; aber, daß es so verblüffend rasch, unheimlich bald schon eintreten konnte, *das* hat doch Niemand wohl erwartet, geschweige denn gewagt zu erhoffen!

Wenn übrigens der Festredner einigermaßen nachdrücklich versicherte, daß er die Korrekturfahnen jenes von A bis Z vorgelesenen Werkes soeben erst erhalten, und damit so ungefähr den Eindruck erwecken mochte, daß es sich da um bisher noch Ungedrucktes, gänzlich Frisches handle, so hat er eigentlich doch ein wenig geflunkert; den wesentlichen Teil des genannten Musikdramas *ohne* Musik haben wir ja schon längst — in den „Blättern der Berliner Staatsoper" (II, 7) — lesen können, und man ermesse danach *meine* trostlose Langeweile, da jenes Stück an sich schon wenig fesselnd, nun auch noch nicht einmal irgend neu und packend für mich persönlich war. Mischen sich denn schon in Franz Schrekers ganzem Gebaren Arroganz und Naivität

auf eine kaum glaubliche Weise, so erst recht grenzt an Verantwortungslosigkeit die leichtfertige Theorie, die heute der Direktor der ersten Musikschule in der deutschen Reichshauptstadt über die „Oper“ *als* solche aufzustellen und ohne weitere Begründung zu verkünden sich nicht besinnt, wie als ob Richard Wagner überhaupt gar nicht erst gelebt und nicht Geschlecht auf Geschlecht an der Entwicklung dieser alten Formgattung zu einem vernünftigen neuen Leben, dem ästhetisch befriedigenden Musikdrama, anhaltend gearbeitet hätte. Die nichtssagende Oberflächlichkeit *oder* aber künstlerische Anfechtbarkeit, mit der dieser Teil hier vorgetragen ward, wird letzthin nur noch übertroffen durch die von einschlägiger Sachkenntnis nicht allzu sehr beschwerte literarisch vorgefaßte Lehrmeinung, welche der zurzeit leitende Intendant desselben Theaters, das sich solches „gesellschaftliche Ereignis“ (Schreker-Vortrag genannt) leistete, kürzlich mit einem verwogenen Aufsatz über „Moderne Opernregie“ bekundete, worin denn so ziemlich alles, was seit Jahr und Tag hier von einem Friedrich II. stilistisch vertreten, formell aufgebaut und künstlerisch entwickelt worden, mit *einem* Federzuge gleichsam ausgestrichen wurde; also, daß man wirklich nicht mehr wußte, was man nun mehr bewundern sollte: die Rücksichtslosigkeit, mit welcher man sich an Ort und Stelle heute über solche Überlieferungen einfach hinwegzusetzen beliebt, oder aber die beschämende Ahnungslosigkeit, aus welcher heraus derartiges in unseren Tagen überhaupt angenommen, leider gedruckt und ohne Widerspruch gelesen werden konnte von demselben Volk und Land, für dessen Kulturförderung jener kunstsinnige Fürst hingebungsvoll-opferfreudigst zwei Jahrzehnte seines Lebens ernst und gewissenhaft darangesetzt hat. An *dieser* geweihten Stätte *solche* Anschauungen (statt der „Einstellung“) und *solch'* einrissiger Schreker-Vortrag — *das*, wahrlich, durfte *nicht* kommen!

Prof. Dr. *Arthur Seidl.*

*

Der Vampyr

Marschners Oper in Pfitzners Einrichtung

Pfitzner hat mit seiner Einrichtung des Marschnerschen Werkes und dessen szenischer und musikalischer Neueinstudierung am Stuttgarter Landestheater eine doppelte Tat vollbracht: er hat der Opernbühne ein Werk zurückgewonnen, das zu den großartigsten Erzeugnissen deutschen musikdramatischen Geistes gehört und er hat gezeigt, zu welcher Höhe eine Aufführung gebracht, zu welchen Leistungen ein Opernensemble in kurzer Zeit emporgerissen werden kann, wenn eine geniale Kraft alle Fäden fest in der Hand hat. (Wie bedauerlich ist es doch, daß diese Kraft nicht *mehr* von deutschen Opernbühnen nutzbar gemacht wird.) — Über das Werk selbst hat ja Pfitzner in diesem Heft ausführlich geschrieben, so daß ich mich auf einen Bericht über die Aufführung beschränken kann. Nur sei betont, daß Pfitzners hohe Meinung durch die Aufführung in jeder Beziehung bestätigt wurde; daß der Stoff, in Volkssagen wurzelnd, durch das Schicksalhafte der Gestalt Ruthwens uns innerlich tief berührend, von starker dramatischer Wirkung, daß die Musik von dem gespenstischen Einleitungschor über die dramatischen Höhepunkte, über die heitere Trinkerszene hinweg bis zu dem mit Spannung geladenen Schluß von großem, oft genialem Wurf ist. Pfitzners Revision ist meisterlich, kaum eine Spur von Staub und Flecken. Zwei Wünsche seien nicht verwehrt. Der eine, den Dialog noch mehr der damals üblichen Schablone zu entreißen, der andere — der mir von größter Wichtigkeit für eine dauernde Einbürgerung der Oper scheint — die englischen Namen und Ortsbezeichnungen durch deutsche zu ersetzen. Die Byronseligkeit unserer Vorfahren ist für immer dahin, letzte Spuren wie die englischen Namen im Vampyr kommen uns fremd und unverständlich vor. (Das große Theaterpublikum steht ohne Zweifel ratlos vor dem Personenverzeichnis unaussprechbarer Unbekannter.) Da zudem die Namen ja hier nicht (wie etwa in Carmen, in Boris Godunow usw.) mit dem Landschaftlichen untrennbar verknüpft sind — die Handlung könnte statt in Schottland in Schlesien oder Böhmen spielen —, so stände der Verdeutschung nichts im Wege. Diese Angelegenheit erscheint mir im Interesse dieses Meisterwerkes einer öffentlichen Erörterung und Prüfung unbedingt wert.

Die Aufführung war über jedes Lob erhaben, Pfitzner als Regisseur und Dirigent des Werkes auf ehrfurchtgebietender Höhe. Hier entstand eine Nachschöpfung, wie sie nur schöpferischer Geist hervorzaubern kann. Die drei Szenenbilder klar und übersichtlich in den Linien, klug für den Aufbau der Handlung entworfen; von starkem Eindruck besonders das erste Bild. In dieser Szenerie entfaltete Pfitzner nun eine Regiekunst von seltener Art. Ein Bild wie das des sich im Mondlicht starr erhebenden Ruthwen ist in seiner Gespensterhaftigkeit von visionärer Kraft; nicht minder stark in der Auswirkung die Kontrastwirkungen im dritten Bild. Das Wunderbare an dieser Regiekunst ist die Einfachheit und Natürlichkeit, mit der sich Alles, bei größter innerer Anspannung, schärfster Plastik und Lebhaftigkeit der Bewegung, entwickelt. *Ein* Wille regiert hier mit ungeheurer Kraft die Großen und die Kleinen, Chor und Solisten, reißt selbst darstellerisch Ungeschickte zu schwunghaftem Spiel hin. Unter solchen Voraussetzungen kam eine Aufführung von tiefgehender Wirkung heraus; freilich standen Pfitzner auch größtenteils Kräfte zur Verfügung, wie er sie sich kaum besser wünschen konnte. In erster Linie *Rehkemper*, der (seiner Art und Stimme angepaßt) keinen kalten Bösewicht mit hartem Ton, sondern einen unheimlich blutwarmen, gleisnerischen Dämon gab, der einen nie das vom Schicksal fürchterlich geschlagene Menschenkind vergessen ließ, wie es sich in der großen Szene des dritten Bildes schauerlich offenbart. Neben ihm die prächtigen Gestalten der Malwina in Moje Forbachs und des Edgar Aubry in Windgassens hervorragender Verkörperung. Die anderen Rollen durchweg ausgezeichnet besetzt. (Nur Gertrud Bender, sonst erstaunlich frei, schien mir diesmal unter einem sie hemmenden Zwang zu spielen.) Nicht ganz gelöst erschien mir die Schlußszene; hier fehlte es an einem darstellerisch überlegenen Lord Humphrey; auch der Chor blieb hier zu sehr unbewegliche Masse.

Mit sichtbar suggestiver Gewalt leitete Pfitzner das Ganze vom Dirigentenpult aus. Wundervoll die rhythmische Präzision seines Musizierens, die kontrastreiche Art der Orchesterbehandlung, das dynamisch Zurückhaltende, die Sänger nie deckende Begleiten, die ungemein lebhafte, großlinige Gestaltung des Dramatischen, der Jubel der Volksszenen. Kein Detail verschwand und keins drängte sich vor. Erstaunlich die Chordisziplin; jedes liedertafelnde Absingen verschwunden, dafür ein klares, plastisches charakteristisches Stimmengeflecht, in dem jedes Wort zu verstehen war; aus der Chormasse war (ich denke hier besonders an das erste Bild) ein individuelles Ensemble geworden.

Hoffentlich wird Pfitzners Tat durch die Erfüllung des Wunsches gelohnt, den er am Schluß seiner Ausführungen ausspricht. Dem Landestheater muß man Dank für die Aufnahme des Vampyr wissen. Es hat damit die Reihe der in den letzten Jahren gepflegten deutschen Opern — Händel, Gluck, Mozart (neben den Repertoireopern auch Bastien und Bastienne und Gärtnerin aus Liebe), Beethoven, Weber (Freischütz, Oberon, Euryanthe), Marschner (Heiling, Vampyr), Lortzing, Wagner (alle Bühnenwerke von Rienzi an), Cornelius, Hugo Wolf, Strauß, Pfitzner, Braunfels, Mauke, Bleyle — um ein neues Werk vermehrt und eine Vollständigkeit erreicht, wie sie an anderen Bühnen wohl kaum zu finden ist. *H. H.*

Pierre Maurice: «Andromeda»

Uraufführung in Basel

Die Sehnsucht des Malers Parrhasios, die Seele der Menschen, in diesem Falle den Schmerz der von Poseidon an einen Fels geschmiedeten Andromeda zu gestalten, wird in bilderreicher Sprache behandelt. Die einst von dem Maler befreite und ihm aus Dankbarkeit treu ergebene Sklavin Doris bietet sich ihm als Modell und stirbt an den Qualen dieser Situation. Und der versöhnende Schluß: in dem fertigen Kunstwerke darf sie fortleben. Der in lyrischen Breiten zerfließende Text stammt von *Madelaine Maurice*, der Frau des Komponisten, und wurde von Hans von *Gumppenberg* übersetzt. Musikalisch ist das Ergebnis sehr dürftig. Einige lyrische Höhepunkte, geschickte Instrumentation und in kleinen Zügen fesselnde Motivarbeit —, mehr Plusseiten zu entdecken dürfte schwer fallen. Im zweiten Akte wird unbedenklich drauflos gewagnert. Dieser Umstand und die über alle Tiefen mit echt romanischer Grazie hinwegtändelnde und die veristische Manier des Stoffes übersteigende Musik entschieden einen bedeutenden Publikumserfolg.

Gottfried *Beckers* sorgfältige musikalische Einstudierung, Dr. *Wälterlins* bildkräftige Regie und die Prachtleistung *Felix Fleischers* als Maler verpflichten zu Anerkennung. *Herzog.*

*

Neue Musik in Donaueschingen

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Donaueschingen setzt unter *Heinrich Burkards* künstlerischer Leitung ihre zielbewußte Arbeit in schöner, erfolgreicher Weise fort. Am 18. Mai wurden in zwei Konzerten durch das Amarquartett (dessen Leistungen hier ja schon oft gewürdigt worden sind) wieder eine Reihe bemerkenswerter Werke geboten. Als Uraufführung *Paul Hindemiths* Sonate für Viola Solo Op. 31 und Drei Klavierstücke Op. 17 von *Philipp Jarnach.* Hindemiths Solosonate überzeugt von vornherein durch den ausgezeichneten Stil, in dem sie geschrieben ist; ungemein gedrängt, knapp, ohne Floskeln und Füllwerk, auch in dem weitgesponnenen Variationensatz mit einem an Mussorgski erinnernden Thema. Eminent triebhaft, musikantisch spielerisch der erste präludienartige Satz, anmutig und geschmeidig der als „Lied" bezeichnete zweite. Hindemith trug das technisch schwere Stück selbst mit virtuosem Können vor. Auch Philipp Jarnach war sein eigener, ganz ausgezeichneter Interpret. Die drei Programmstücke: Ballabile, Sarabande, Burlesca zeigen das hohe Können Jarnachs. So tiefe Eindrücke, wie sie sein Quintett und Quartett boten, können sie nicht (und wollen sie wohl auch nicht) vermitteln, dazu ist die Ausdruckskraft des Klaviers zu beschränkt und auch — in der Richtung, in der es Jarnach hier verwendet — zu erschöpft. *Zoltan Kodalys* Serenade für zwei Violinen und Viola kann einem in ihrer frischen ungekünstelten, fröhlich drauflosmusizierenden Art Freude machen; nur der Mittelsatz, ein etwas absichtlich tiefsinnig gehaltenes Duo zwischen erster Violine und Bratsche erscheint mir nicht ganz geglückt. Trotz alledem muß man die Serenade, die viel von Smetanaschem Geiste hat, empfehlen. *Ernst Kreneks* Streichquartett No. 3 war — nach dem mir bekannten ersten Streichquartett und der Symphonischen Musik für neun Soloinstrumente (weniger allerdings nach der in Kassel uraufgeführten Symphonie) — eine starke Enttäuschung. Die vielen glücklich erfundenen, oft überraschend starken Episoden können nicht über das gewollte, äußerlich Konstruktive dieser Musik hinweghelfen. Was aber unangenehmer berührt (weil es an die Wurzeln dieses zweifellos großen Talentes rührt) ist eine manchmal unversehens zum Durchbruch kommende flache Sentimentalität, die in einem den Verdacht erweckt, als ob Krenek Paprika nur verwende, um den faden Saccharingeschmack zu übertäuben; als ob er die ihm natürlich gegebene Tonsprache künstlich umbiege, um originell zu erscheinen. Auch bei *Egon Wellesz'* Streichquartett No. 4 (Op. 28) hatte ich — im Vergleich mit früheren Arbeiten — den Eindruck, als ob sich hier ein Musiker in Bahnen bewegt, die ihm von Haus aus gar nicht liegen, als ob diese Sprache mehr anerzogen als angeboren sei. Wie weit erhebt sich doch darüber die ursprüngliche Kraft, die aus dem fünften Streichquartett *Paul Hindemiths* (Op. 32) spricht. Mag es da auch gelegentlich Problematisches und Wirres geben, nirgends entdeckt man doch falschen Schein, unechte Empfindung, verkappte Süßlichkeit. Im Gegenteil: was selbst den Widerstrebenden anziehen muß, ist die Echtheit und Stärke des Gefühls, wie es etwa in dem ganz herrlichen langsamen zweiten Satz oder in manchen Teilen der Passacaglia (einem Meisterstück!) zum Durchbruch kommt oder aber in den Äußerungen wirklichen Humors (hier im dritten Satz), der Hindemith immer treu zur Seite steht, während man ihn sonst bei unsern jungen Komponisten recht vermißt. (In zahlreichen Burlesken sucht man ihn vergebens zu dokumentieren.) Es ist zudem eine Freude zu sehen, wie Hindemith immer mehr in seinen eigenen Stil hineinwächst, wie sich seine Kunst der Linienführung (trotz manchen Ecken und Kanten) vervollkommnet, wie alles Impressionistische, Illustrative ausgeschieden und alles Farbige aus dem Melos gewonnen wird. *H. H.*

MUSIKBRIEFE

Stuttgart. *(Oper.)* Schrekers *Irrelohe* nach mühevollen Wochen auch hier. Ein handfestes Theaterstück, mit klarer, bildhaft wirksamer Handlung, innerlich aber äußerst dürftig, ohne psychologische Entwicklung. Die stärkste Enttäuschung (wenn es die nach dem Schatzgräber noch geben konnte) war die Musik. Da kommt Schreker über das Illustrative überhaupt kaum hinaus. Diese Musik will interessant sein, gebärdet sich großartig und ist doch so flach und leer. Orchesterraffinement und kein Ende. Eine Entschädigung bot die als Gesamtleistung hochstehende, schwungvolle Aufführung unter *Karl Leonhardt* und *Otto Erhardt.* Überragend *Windgassens* Christobald, eine Leistung höchster Bewunderung wert, darstellerisch in seiner Charakterisierung ebenso vollendet wie im gesanglichen Ausdruck. Sehr gut und kontrastreich auf ihn abgestimmt seine Quartettgenossen (Lohalm, Schätzler und Swoboda). Der Graf *Adolf Jägers* (von der Frankfurter Oper) in guter Form, unterschiedlich *Faßbinders* Peter: (wenn dieser mit üppiger Stimme begabte Sänger doch einmal begreifen wollte, daß man auf der Bühne auch natürlich gehen und ohne Gliederverrenkungen charakterisieren kann). Moje Forbach meisterte ihre Partie musikalisch erstaunlich, vergaß aber darstellerisch die Försterstochter über die spätere Gräfin; Lydia Kindermann als alte Lola zu opernhaft. Ein einziger Mißgriff (bis auf das vorletzte Bild) war die Inszenierung; das erste Bild ein stilwidriges Gemisch: hinten eine richtige Bilderbogenburg aus dem Illusionstheater und vorne eine aufs Phantastische gestellte Wirtsstube (mit realistischer Deckenbeleuchtung!), der Kreuzweg aber wie ein kitschiger Öldruck, ohne einen Schimmer von „Kreuzwegstimmung". — Wie aus dem Treibhaus in den schönsten Frühlingsmorgen kommt man von der Irrelohe zu *Wolf-Ferraris* „Neugierigen Frauen". Soll man mit den offensichtlichen Schwächen dieser musikalischen Komödie rechten: mit den Ungeschicklichkeiten des Buches (das „Geheimnis" der Männer gleich zu Anfang dem Hörer kundzugeben, was ohne Mühe hätte umgangen werden können, und der zu oft wiederholten Schlüsselaffäre) oder der nicht immer eigenständigen Musik? Ich denke: nein. Die Oper ist so in einem Guß gearbeitet,

hat so viel Humor und Witz, birgt soviel Grazie und Anmut, daß man wirklich Alles nur in Allem nehmen soll und kann. Und dann, welcher Genuß: in dieser Oper hat ein Komponist wieder vokal gedacht und nicht nur in Einzelgesängen, sondern in köstlichen Ensembles. Das Quartett der Frauen ist ein überwältigendes Kabinettstück musikalischer Satzkunst, Charakteristik und Laune. Es bedeutet für die Stuttgarter Aufführung wirklich einen Glücksfall, daß die vier Frauengestalten (Beatrice, Rosaura, Eleonora, Colombina) nach Stimme, Figur, Ausdruck geradezu ideal mit *Annelise v. Normann, Gertrud Bender, Marg. Heyne-Franke* und *Hedwig Jungkurth* besetzt werden konnten. Überhaupt stand die Erstaufführung auf großer Höhe, die sorgfältige Durcharbeitung aller Einzelheiten machte sich in erfreulichster Weise bemerkbar. Es wehte eine frische, leichte vergnügliche Opera buffa-Brise, die das richtige Klima und die richtige Bewegung hatte; es wurde mit so viel Laune und Grazie gespielt und gesungen, wie man das selten auf der neueren deutschen Opernbühne erlebt. *Erich Band* als Kapellmeister und Dr. *Erhardt* als Spielleiter haben den Kammerton prächtig getroffen. Aus dem männerreichen Stück seien besonders der ulkige Pantalone des noch etwas zu viel gebenden, aber sehr begabten *Fritz Schätzler* und der charmante Lelio *Rolf Scharfs*, mit einer Stimme von bestrickendem Wohllaut, zu nennen. Ob Gerrit Visser den schmachtenden Liebhaber bewußt karikierte? Ich weiß nicht recht; jedenfalls wäre es dann eine sehr nette und komische Karikatur gewesen. — Wenn sie die Arbeit nicht scheuen, sollten sich die Bühnen der „Neugierigen Frauen“ wirklich etwas mehr annehmen; sie verdienen es. — In neuer Übersetzung (von Wolfes) und neuer sehr gediegener Inszenierung Cziosseks kam „Eugen Onegin“ mit *Leonhardt* am Pult und *Erhardt* als Spielleiter heraus. Es ist merkwürdig, daß sich gerade dieses Werk Tschaikowskis bei uns so lange hält, während die viel wertvollere „Pique Dame“ fast unbekannt ist. Trotz der guten (von russischer Atmosphäre allerdings nicht eben stark durchtränkten) Aufführung, in der die winterliche Duellszene den stärksten Eindruck hinterließ, trotz der prachtvollen Gestaltung des Onegin durch *Heinrich Rehkemper* und der Tatjana durch *Moja Forbach* (und der durchweg vollwertig besetzten anderen Rollen) blieb der Eindruck des Werkes schwach. Das dramatische Gewebe der Handlung ist zu fadenscheinig und der dramatische Stil der Musik zu salonhaft gewandt. Elementare Kraft slavischen Geistes sucht man da vergebens; nur in den Chören und Tänzen spürt man den Russen Tschaikowski. *H. H.*

*

Ulm a. D. Auch im Ulmer Stadttheater kriselt's. Mit der Oper ging es bedenklich abwärts und wir sind in unsern Erwartungen in bezug auf die neue musikalische Kraft schwer enttäuscht worden. Kapellmeister Wolfgang Riedel hat nicht erfüllt, was er verhieß. Der Spielplan verriet zum Teil recht laue künstlerische Grundsätze. Hoffentlich weiß der unbedingt neu zu verpflichtende musikalische Führer das Steuer sicherer zu handhaben, damit nicht alles Schiffbruch leide. Von den Sängern ragte Tony Franken mehr durch geschickte Regieführung und eigene stilvolle Auffassung hervor als durch seine Stimme, der immer noch die gute Schulung zu manchem Erfolg verhilft. Frau Weegmann-Schmitts Können begeistert immer mehr; sie erlebt im musikalischen Sinne und war der Ulmer Bühne stärkste eigene Kraft. Oft mußten auswärtige Gäste Vorstellungen retten. Jedenfalls muß Direktor Kißmer, der bewährte Opernregisseur im Musikdrama ganz energisch aufbauen, ähnlich, wie ihm dies in seinen Kammerspielen so vorzüglich gelang. — Das Konzertleben großen Stils liegt bei dem städt. Musikdirektor Fritz Hayn in guten Händen. Er bemüht sich auf die Geschmacksrichtung des Publikums erfolgreich einzuwirken und stellt wohldurchdachte Programme auf. Mahlers Vierte, Nicodés „Meer“ und „Die Hohe Messe“ waren Leistungen von mehr als lokaler Bedeutung. Daneben durfte man in der Liedertafel durch Prof. Suttner (München) die musikalischen Möglichkeiten des Horns restlos kennen lernen. Die Münchner Bläservereinigung mit Wolfgang Ruoff brachte der Provinz seltene Kunst. Als Stärkster unter den Solisten wurde mit Recht Walter Gieseking gefeiert. In seinen musikalischen Morgenfeiern bringt Konzertmeister Heppes wenig bekannte Kammermusik neben Gedanken modernsten Strebens. Hindemiths „Junge Magd“ hörten wir einige Wochen vor der Stuttgarter Aufführung mit der hiesigen Altistin Marla Vonderlinn, daneben Tochs Streichtrio im Spitzwegstil, eine nicht überzeugende Sonate von Kornauth und Weißmanns „Fantastischer Reigen“. Bedauerlicherweise wird der Konzertmeister ganz unbegründet stark angefeindet. Er hat längst den Beweis seiner künstlerischen Potenz erbracht und es wäre an der Zeit, seine Bedeutung auch von amtlicher Seite anzuerkennen. In einer Provinzstadt müßte man mehr gemeinsam fördernd der Kunst ehrlich dienen. Die hiesigen Maler sind doch vorangegangen; ihre Erfolge sprechen für sie. *h.*

BESPRECHUNGEN

Musikalien.

Walther Davisson: Schule der Tonleitertechnik für Violine. (Drei Hefte im Verlag von Ernst Eulenburg in Leipzig.)

Die erweiterte Ausgabe der „Beiträge zum Studium der Lagentechnik“ ist sehr empfehlenswert, da sie gleichzeitig mit dem Übungsstoff — Griffen, Tonleitern, Dreiklängen — dem Schüler auch Arbeit für den Kopf gibt, nämlich eine Anleitung zum Studium und einen elementar-technischen Teil. Eigentlich wäre es Sache des Lehrers, auch für solide theoretische Grundlagen zu sorgen, wie häufig wird dies aber versäumt! Beim Klavier mag es besser sein, da die Natur dieses Instruments das Anschaulichmachen von Akkorden usw. erleichtert. Andererseits verhindert wieder das starre Tastensystem den richtigen Einblick in die Intervallenlehre, so daß auf diesem Gebiete der Geiger tiefer eindringen kann.

Violinstücke mit Klavier (oder Orgel) liegen folgende vor (Reihenfolge nach der ungefähren Schwierigkeit): „Zwei langsame Sätze von *Gluck*“ (aus Orpheus), für Violine und Orgel eingerichtet von *A. Blaß.* Gluck wird viel zu wenig gespielt, wenn auch gerade der Reigen der seligen Geister in allen verbreiteten Sammlungen zu finden ist. Man kann sich leicht eine Fortsetzung der beiden etwas kurzen Stückchen denken, der Verlag Simrock würde sich, wenn er die Sache in die Hand nähme, den Dank der Gluck-Freunde erwerben. — *Händels Krippen- oder Weihnachtsmusik* aus dem Messias verliert hoffentlich auch zur Zeit der Frühjahrssonnenwende nichts von ihrem schlichten Reiz. *Hjalmar von Dameck* machte sie für das häusliche Konzert oder auch für die Kirche in verschiedener Besetzung zurecht (2 Violinen mit Klavier, oder Harmonium oder Orgel, oder Streichsextett). Die Führung der Violinen in Oktaven ist gefährlich. Soweit es sich um jugendliche Dilettanten handelt, machen im Zusammenspiel die Oktaven stets erhebliche Schwierigkeiten. — *Acht Stücke* für Violine und Klavier von *Jos. Slunicko* (Op. 98) enthalten gute, von einem kundigen Geiger geschriebene Unterhaltungsmusik. Die Gefahr des süßlichen Salonstils ist bei diesen von O. Halbreiter verlegten Heften glücklich vermieden. In Gestalt eines etwas veraltet sich ausnehmenden Violinpotpourris erscheinen bei D. Rahter die zugkräftigsten Melodien aus Eugen Onegin von *Tschaikowsky.* Der Bearbeiter (A. Seybold) läßt die dritte Lage nicht überschreiten, Walzer und Mazurka nehmen bevorzugten Raum auf diesen Seiten einer noch wenig das eigentlich russische Wesen verratenden Opernmusik ein. Jedem, der auf der Suche nach gehaltvollen, natürlich fließenden Violin-

stücken ist, seien die vier, zur Suite zusammengestellten Stücke von *Wilhelm Rinkens* ans Herz gelegt. Sie stehen in der Mitte zwischen Kammer- und Spielmusik, geben also auch dem Klavier selbständige Aufgabe (Simrock). Suitenartig ist auch die Frühlingsphantasie von *H. Rechnitzer-Möller* (Werk 32, Raabe & Plothow), ein Stück, an dem schwer ein ausgesprochener Charakter festzustellen ist, weil manches phrasenhaft, zu leicht hingeworfen scheint, dann aber doch wieder (Canzonetta) ausgereifte Abschnitte darin zu finden sind. *Walter Lang* macht durch 2 Stücke, Capriccio und Burleske (Ries und Erler) auf sein Talent aufmerksam, auf ihn haben wir später noch zurückzukommen. Als eine der letzten Nummern der bei Eulenburg erschienenen, den Geigern schon wohlbekannten Sammlung von Konzertstücken zeigt sich die Symphonie espagnole von E. Lalo. Als 1892 Verstorbener ist dieser Mischling französisch-spanischen Bluts jetzt in Deutschland freigeworden, sein pikantes Virtuosenstück ist von *Rob. Reitz* im gewissenhaftesten Verfahren mit Bogenstrichen, Fingersätzen und sonstigen Bezeichnungen versehen worden. Die II. Caprice Werk 15 A von *Joan Manén* ist nicht neu, sondern nur ein vom Komponisten umgearbeitetes Jugendwerk. Wir kennen die Urform nicht, das umgeschaffene Stück, etwa an Vieuxtemps oder Hubay in seiner feingeschliffenen Art erinnernd, trotzdem aber durchaus keine Nachahmung, könnte eher Tarantelle heißen, als Caprice, die fertigen Geiger werden Freude an ihm haben. (Verlag der Universal-Edition.) *Alexander Eisenmann.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die diesjährigen *Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst* finden Samstag, den 19. Juli, nachm. 5 Uhr, und Sonntag, den 20. Juli, vorm. 11¼ und nachm. 5 Uhr statt. Zur Aufführung sind bis jetzt vorgesehen: Hölderlinlieder von Jos. Math. Hauer, Streichquartett von Heinz Joachim, „Serenade" für sieben Instrumente und eine Baßstimme von Arnold Schönberg, Klavierwerk von Erwin Schulhoff, Streichquartett von Yosip Stolcer, Lieder von J. Thaler, Streichquartettsätze und Lieder mit Quartettbegleitung von Anton Webern, Streichquartett von Georg Winkler. Ausführende sind u. a.: Das Amarquartett, das Zikaquartett, Alfred Jerger, Erwin Schulhoff, ein Wiener Kammerorchester unter Leitung von Arnold Schönberg. (Anmeldungen an die Musikabteilung der Fürstlichen Hofbibliothek zu Donaueschingen.)

— Das Programm des 93. Niederrheinischen Musikfestes, das vom 28.—30. Juni unter Leitung von *Peter Raabe* in Aachen stattfindet, wird am ersten Tage nur Werke jüngerer deutscher Meister bringen, nämlich „Pelleas und Melisande" von Schönberg, die „Sinfonietta für Klavier, Orchester und Sopransolo" von Joseph Meßner und das „Te Deum" von Walter Braunfels, dieses unter Leitung des Komponisten. Der 2. Tag ist eine Nachfeier des 60. Geburtstages Richard Strauß'. Aufgeführt wird: Macbeth, Burleske für Klavier und Orchester, Gesänge für Sopran und Orchester, Alpensymphonie. Der 3. Tag ist Bruckner gewidmet, als Vorfeier des 100. Geburtstages: II. und VII. Symphonie und 150. Psalm. Als Solisten sind verpflichtet worden: Amalie Merz-Tunner (München); Felicie Hüni-Mihascek (Wien); Fritz Krauß (München); Joseph Pembaur (München).

— Das *„Te Deum"* von Walter Braunfels ist unter Leitung von Wilhelm Sieben beim Dortmunder Musikfest, am 26. Mai unter Karl Leonhardt in Stuttgart aufgeführt worden. Am 1. Juni wurde das Werk anläßlich einer Thomas von Aquino-Feier in Köln unter Hermann Abendroth beim Niederrheinischen Musikfest in Aachen unter des Komponisten Leitung zur Aufführung gebracht.

— *Otto Klemperer* geht als Operndirektor an das Wiesbadener Staatstheater.

— *Arnold Schönbergs* „Pierrot lunaire" ist unter Leitung des Komponisten in Rom, Neapel, Turin, Padua, Venedig und Mailand mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt worden.

— *Max Pauer*, der Direktor der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart, folgt einem Ruf nach Leipzig als Direktor des dortigen Konservatoriums.

— *Paul Hindemith* hat sein neuestes Werk, eine Reihe von Madrigalen nach altdeutschen Texten (Op. 33) der *Stuttgarter Madrigalvereinigung* (Leitung: Hugo Holle) zur Uraufführung überlassen.

— *James Simons* Oper „Frau im Stein" nach *Rolph Lauckners* gleichnamigem Drama für Musik ist vom Württemb. Landestheater in Stuttgart zur Uraufführung in der nächsten Spielzeit angenommen worden.

— *Fritz Busch* hat mit zwei Symphoniekonzerten der Philharmonischen Gesellschaft in Mailand außerordentlichen Erfolg gehabt. Die Programme enthielten u. a. Ouvertüren zu „Oberon", Leonore II, die Mozart-Variationen von Reger und die III. Symphonie von Brahms.

— *Rudolf Schulz-Dornburg* ist von der Stadt Bochum in Anerkennung seiner Verdienste zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

— Kapellmeister Dr. *Paul Strüver* (München) ist an das Stadttheater in Magdeburg berufen worden.

— Der Oberspielleiter *Ch. Moor* der Bremer Oper leitet in London gemeinsam mit *Bruno Walter* die deutschen Operngastspiele.

— Der Direktor des Landeskonservatoriums in Karlsruhe, Prof. *Heinrich Kaspar Schmid*, wird einem Ruf des Augsburger Stadtrats als Direktor der städt. Musikschule folgen.

— *Karl Elmendorff*, Erster Kapellmeister in Hagen i. W., ist als Leiter der Oper an das Stadttheater in Aachen berufen worden.

— Die ersten Konzerte der *Radiosendestation Stuttgart*, die nach vorliegenden Meldungen in Norddeutschland und darüber hinaus, z. B. in Norwegen sehr gut gehört worden sind, umfaßten einen Pfitzner-Liederabend (Hans Pfitzner und Margarete Heyne-Franke), ein Madrigalkonzert (Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Leitung von Dr. Hugo Holle) und einen Mozart-Abend von Paul Otto Möckel und Catharina Bosch-Möckel.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— Am 14. Mai gelangte im Stadttheater zu Passau die komische Oper „Serenade" von *Arthur Piechler* zur Uraufführung.

— Anläßlich eines Hindemith-Abends im Collegium musicum der Universität Freiburg i. Br. brachte *Licco Amar* am 21. Mai des Komponisten neue Sonate für Violine solo Op. 31 zur Uraufführung. Das Programm enthielt ferner die neue Sonate für Bratsche solo Op. 31, gespielt vom Komponisten, und die Streichquartette Op. 22 und Op. 32, gespielt vom Amar-Quartett.

— Die Oratorien „Die heilige Stadt" von *Walter Böhme* und „Jesus" von *Paul Gläser* sind im Dom zu Bremen zur Erstaufführung gelangt.

— In einem Abend der Schriftstellerin Else Müller-Walsdorf in Weimar kamen von *Tilde Wagus* prächtig gesungene Gesänge von *Gustav Lewin* (Weimar) zur Uraufführung.

— In Aachen hob Konzertmeister *Hans Kötscher* unter Peter Raabes Leitung das Violinkonzert von *Arthur Rösel* mit großem Erfolg für Werk und Interpret aus der Taufe. *E. S.*

GEDENKTAGE

— Der Komponist *Hermann Grädener* beging am 8. Mai seinen 80. Geburtstag.

— *Reinhold Lichey*, Königl. Musikdirektor in Schulpforta bei Naumburg a. S., ein vielseitiger tüchtiger Künstler, feierte am 24. Mai 1924 sein 25jähriges Kirchenkünstlerjubiläum.

TODESNACHRICHTEN

— Der Kapellmeister Dr. *Carl Besl*, der lange Jahre an der Berliner Staatsoper als Korrepetitor wirkte, ist am 29. April gestorben.

— Der berühmte Orgelvirtuose *Josef Labor* ist vor kurzem an den Folgen einer Grippe im 82. Lebensjahre gestorben. Er war am 28. Juni 1842 zu Horowitz in Böhmen geboren, in seiner Jugend erblindet, besuchte das Wiener Konservatorium und trat im Jahre 1863 zum erstenmal als Pianist in Wien auf. L. unternahm Konzertreisen als Orgelvirtuose nach Deutschland, Belgien, England, Frankreich und Rußland, komponierte viele Klavierwerke, Quartette, Quintette, Konzertstücke, Variationen usw. Auf seinen vielen Konzertreisen hat er durch seine phänomenale Begabung als blinder Orgel- und Klavierkünstler auch das Interesse für die Sache der Blinden zu wecken gewußt.

— Der Organist und Dirigent *Franz Michalek*, Lehrer des Kölner Konservatoriums, ist gestorben.

— Der holländische Komponist und Musikpädagoge *Theodor H. H. Verhey* ist in Rotterdam im 76. Lebensjahre gestorben. Er ist als Komponist mit Opern, sowie mit Kammermusikwerken, Liedern und Klavierstücken hervorgetreten.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— *Franz Ries*, ein Nachkomme der Bonner Musikerfamilie Ries, hat dem Beethoven-Haus in Bonn die Bratsche, auf der Beethoven in der kurfürstlichen Kapelle gespielt hat, zum Geschenk gemacht.

— *Joseph Haas'* neuestes Werk „Deutsche Singmesse" Op. 60 nach Worten von Angelus Silesius für gemischten Chor a cappella ist bei Schott in Mainz erschienen.

— *Hermann Grabners* „Weihnachts-Oratorium", das in Elberfeld und Heidelberg großen Erfolg hatte, wird bei C. F. Kahnt, Leipzig, erscheinen.

— *Hermann Hans Wetzlers* neuestes symphonisches Werk für großes Orchester „Visionen" (Op. 12), welches vor kurzem in Köln, Berlin und Essen mit außergewöhnlich großem Erfolg zur Aufführung gelangte, erscheint bei Max Brockhaus in Leipzig. Im gleichen Verlag wird eine neue Symphonie (No. 4) von *Hermann Ambrosius* (dessen „Faustszenen" zu Ostern durch Fritz Busch in Dresden mit großem Erfolg zur Uraufführung kamen) erscheinen.

— Der *15. Würzburger Fortbildungskurs für Schul- und Chorgesanglehrer* findet vom 14.—16. Juli statt. Er beschäftigt sich mit den Grundfragen der Schul- und Chorgesangspädagogik. Vor allem wird gezeigt, in welcher Weise Schüler, die kein Musikinstrument spielen, sicher zur Erlernung des schönen, selbständigen Singens nach Noten geführt werden. Das Schwergewicht wird auf eine vorbildliche Unterrichtspraxis gelegt. Nähere Auskunft durch den Kursleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstraße 2.

BEMERKUNGEN

— *Der Musikalienhandel*, Zeitschrift und Anzeigenblatt der Deutschen Musikalienhändler und des Deutschen Musikalien-Verlegervereins bringt am 23. Mai 1924 den Aufsatz eines Finnländers, in dem auf die Gefahr hingewiesen wird, die die in Deutschland fabrizierte *Schundmusik* für den Ruf der deutschen Musik und Kultur bedeutet. Es heißt da u. a.: „Diese neuen vulgären Schlager machen den Absatz deutscher Musik im Auslande unmöglich und drohen die Sympathien für das ganze Volk zu gefährden. Hier gilt es einen Kampf für die Kultur!"

— Der Freiburger Stadtrat hat es für gut befunden, dem Kritiker *Friedrich Wilhelm Herzog* (der auch Berichterstatter unserer Zeitschrift ist) wegen „unsachlicher und entstellender Kritik, sowie unwahrer Behauptungen in Zuschriften an auswärtige Zeitungen die Freikarten zu entziehen und das Betreten des Theaters zu verbieten, da er das Ansehen des Stadttheaters und seiner Verwaltung mehrfach herabzusetzen versucht und gleichzeitig auch die künstlerische Ehre und das wirtschaftliche Fortkommen am Stadttheater wirkender Kräfte in unverantwortlicher Weise geschädigt hat." Nach den uns gewordenen Mitteilungen liegen die Dinge doch ein wenig anders. Da aber Herr Herzog Klage gegen den Stadtrat erhoben hat, wollen wir den Abschluß des Gerichtsverfahrens abwarten, ehe wir Stellung zu der Angelegenheit nehmen.

— Zu dem Aufsatz „J. S. Bach und François Couperin" von O. V. Maeckel im 1. Maiheft teilt uns Herr Dr. G. Kinsky in Köln mit, daß bereits in E. L. Gerbers „Lexicon der Tonkünstler" (Leipzig 1790, 1. Teil Sp. 307) auf die Bekanntschaft Bachs mit Couperins Werken hingewiesen ist. Herr Prof. Dr. R. Schwartz in Leipzig macht außerdem darauf aufmerksam, daß die Autorschaft Couperins für das B dur-Rondeau bereits von R. Buchmayer in den Sammelbänden der J. M.G. II. Jg. S. 278 festgestellt ist (1902).

— In der *Musikbeilage des 1. Maiheftes* (Klavierstücke von H. Lemacher) sind verschiedene Fehler stehen geblieben, die uns der Komponist wie folgt zu berichtigen bittet: „Glocken": 1. Takt, 3. Viertel h statt b. — 3. Takt, 2. u. 3. Viertel h statt b. — 12. Takt, As dur (Sechzehntel) as u. es. — 15. Takt, D dur (Sechzehntel) d statt c. — 17. Takt nur 2. Viertel 8~~~~ „Legende": 2. Takt, 4. Viertel im Baß b statt h. — 19. Takt, 1. Viertel im Baß punktiert. — 34. Takt, 4. Viertel d (Oktave) statt h. — „Fanfaren": 2. und 4. Takt Bindebogen vom 1. zum 4. Viertel.

— Der schlesische Komponist *Leo Kieslich* bittet uns, mitzuteilen, daß er seinen Wohnsitz von Neustadt O.-S. nach Breslau, Alsenstr. 49, verlegt hat.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 7

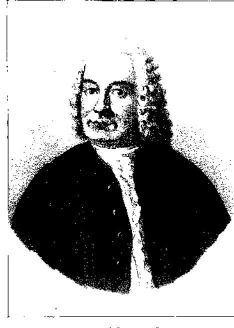
Zum Vortrag Bachscher Klavierwerke / Von Prof. Dr. Karl Hasse

Bach lebte, als er älter wurde, in Sitten früherer Zeiten, die er mit einem gewissen Eigensinn festhielt. So veröffentlichte er als „Klavierübung" Orgel- und Klavierwerke miteinander, während die Zeitgenossen die längst vollzogene Trennung auch äußerlich vornahmen, ja Orgelwerke überhaupt kaum noch zum Druck gaben. So ließ er noch am Schluß seines Lebens die Fugen des musikalischen Opfers als „Ricercari" ausgehen, ja er griff auf den alten Brauch zurück, im Druck Klavierfugen in Partitur, jede Stimme auf eine besondere Zeile, zu drucken, als ob er noch auf die Gewohnheit der Organisten zu rechnen hätte, sich dergleichen in ihre Art Tabulatur „abzusetzen", als ob der alte Typendruck noch einer Zusammenfassung auf ein Doppelsystem für die beiden Hände widerstrebend entgegenstünde, als ob es sich noch um Werke handle, die keinem bestimmten Instrument zur Ausführung sich zuneigten — und doch sind die Fugen aus der „Kunst der Fuge" so klaviermäßig, wie nur irgendwelche aus dem „Wohltemperierten Klavier", und die Art der Herausgabe konnte nur absatzhindernd wirken. Im Grunde aber war es nicht nur die äußere Form, die im Widerspruch mit der Mode der Zeit stand. Stil und Geist von Bachs Musik widersprachen ihr nicht weniger.

Schon das Festhalten an einer bestimmten Stimmenzahl durch ein ganzes Stück hindurch und am imitierenden Stil, auch außerhalb der Fugen, war nicht mehr im Geiste der Zeit gelegen. Telemanns „Dutzende", Philipp Emanuels Fantasiesonaten, und was sonst Aufsehen erregte und sich beliebt machte, folgte bereits einem Klavierideal, das von Italien vordringend, längst sich angebahnt und in Scarlattis Werken bereits einen klassischen Ausdruck gefunden hatte, das auch von der französischen Klaviermusik, der des großen Couperin und des elegant-schwungvollen Rameau, Nahrung erhalten hatte. Über den „melodischen Stil" hatte schon der junge Händel von Halle aus mit Telemann, dessen Leipziger studentische Musiktätigkeit den noch gar nicht antiquierten Kuhnau zum alten Eisen zu werfen drohte, korrespondiert. Ganz war dieser neue Geschmack späterhin von Bach nicht unbeachtet gelassen worden. Wir finden Spuren davon allerdings erst, von wenigen Jugendversuchen abgesehen, im „Wohltemperierten Klavier", besonders im zweiten Teil, wo man manchmal etwas wie die „Mannheimer Seufzer" zu vernehmen glaubt, und Terzen und Sextengänge schon fast den „rührenden" Affekt des schwärmerisch empfindsamen Philipp Emanuel vorwegzunehmen scheinen. Aber eine Gebundenheit an strengere formale Forderungen, wie ein stetes Verweilen in Tiefen und Höhen, die einem Telemann wie auch seinem Hamburger Nachfolger, obwohl dieser Bachs, seines Vaters, Luft lange genug eingeatmet hatte, nicht erreichbar waren, lassen bei Johann Sebastians Klaviermusik Konzentration der Form und daraus hervorgehend Geltung über alle Zeiten erwachsen, während die Zeitgenossen Wegbereiter werden für spätere Zusammenfasser und Überwinder.

Das Melodisch-Klangliche als Affektmittel war in der Verflachung der rationalistischen Denkweise zu besonderer Wichtigkeit gekommen, als man die Ahnung vom Sieg der rein musikalischen Form auch über den Affektinhalt verloren hatte. Nicht mehr das Unaussprechliche und verstandesmäßig Unfaßbare war der Zeit gelegen, was die alte Kirchenfrömmigkeit eher befördert als verdrängt hatte. Man sah den Fortschritt der Menschheit darin, daß alles mit dem Verstand durchdrungen werden konnte, und ordnete auch die Gefühle in Rubriken. So flossen sie in die Kunst aus zweiter Hand, und diese wandte sich auf das Inhaltliche, so daß zeitweise der Stoff herrschte und die Form ihn nicht überwand, sondern ihm untertan wurde. Dramatischer Gestaltung konnte dies zugute kommen, und Händel ist auf solcher Basis ein ganz Großer geworden. Seine Klavierwerke indessen erscheinen neben denen von Bach als von geringerer Tiefe. Bach war inbrünstiger Lyriker, der jede Note mit seiner ganzen Seele durchwärmte. Er wollte nicht das Gefühl darstellen, er wollte Musik ausströmen. Musik aber ist Form, und so mußte es Form sein, was er gestaltete. So wurde ihm die Form zum Ausdruck, der Gesang zur Deklamation, der Klang zur Sprache, auch in der reinen Instrumentalmusik.

Das Suchen nach dem Ausdruck des Unaussprechlichen in nur der Musik zugehöriger Form hatte die norddeutschen Organisten, die ersten großen Anreger Bachs, oft zu phantastischer Unregelmäßigkeit und versunkener Weitschweifigkeit gedrängt. Das Tokkatenmäßige, ursprünglich auf ein Ausleben von Spielfiguren, aber auch schon auf rezitativische Eindrucksgewalt bedacht, herrscht denn auch in Bachs erster großer jugendlicher Reifezeit, der Weimarer, vor. Da ist das Instrument, so Orgel wie Klavier, mit seiner Spiel- und Klangeigenart der Befruchter der Phantasie und wirkt mitbestimmend in hohem Grade auf die Formung ein. Aber schon hier ist Bach der souveräne Gestalter, schon hier steht er über



dem Stoffe und fügt in freier Art, aber mit vollster Beherrschung der Mittel, Kunstwerke zusammen, die konzentrierter Ausdruck sind durch Aufsaugen und Unterordnen alles Zufällig-Stimmungmäßigen. In der Folge aber sucht Bach die Konzentration noch weiter zu treiben und die Norddeutschen zu übertreffen durch größere Allgemeingültigkeit. Wir können ein bewußtes Verarbeiten zweier fremder Stilarten verfolgen, nachdem die norddeutsche dem mitteldeutschen, auf Pachelbels Basis stehenden Organisten zuerst Erweiterung geboten und ihm die Phantasie beflügelt hatte: der italienischen, die den glatten Fluß und die äußerliche Vollendung der Form, jedoch ohne Durchdringung aufwies, und die französische, die das Charakteristische, den höfisch-ritterlichen Rhythmus, die Prägnanz und Eleganz des Ausdrucks ihm zubrachte.

In seinen Suiten konnte er die modernen Stilarten nach allen Richtungen hin fürs Klavier verwerten, besonders die französische, in seinen Konzerten bewegte er sich in der italienischen. Jedoch gestaltete er sogleich mit jener Vertiefung, die die Berührung mit der Welt eines Buxtehude in ihm als Grundton, der stetig weitertönte, zum Erklingen gebracht hatte. War doch seine eigene Natur mit einem beherrschenden Teile von Haus aus schon auf solchen Ton gestimmt, der durch die gleiche Schwingung des Buxtehudeschen nur zum lauten Ertönen gebracht worden war. Auch Pachelbel konnte ohne Innigkeit keine Musik formen, und den Oheimen Johann Christof und Johann Michael Bach flossen ihre Werke stets aus dem Herzen.

In Köthen, das ihm nach manchen Stürmen ein ruhiger Hafen wurde, hat Bach die Art gefunden und ausgebildet, die dem freien Tokkatenstile sich entgegensetzte, aber an Tiefe und Selbständigkeit des Ausdrucks nicht hinter ihm zurückstand, ja die ihm die Möglichkeit bot, noch unmittelbarer den Ausdruck des inneren Fühlens in die tönende Form umzusetzen. Bach lernte es, die höchste Straffung und denkbarste Zusammenfassung der Form gerade zur größten Steigerung des Ausdrucks dienen zu lassen. Die frühere rezitativische Sprechweise wurde zur melodischen eingefaßt, aber die neue Sprache war nicht weniger artikuliert als die frühere, im Gegenteil, das motivische Wesen, das der melodischen Ausspinnung und Abrundung zum Ausgleich nach der Ausdrucksseite hin diente, wurde ein Mittel, der musikalischen Äußerung eine unübertreffliche Bestimmtheit zu geben. Bach bildete diesen Stil, in dem das Melodische auch durch die dem Generalbaß-geübten selbstverständliche Unterlage einer klar aufbauenden Akkordfolge die notwendige Ergänzung fand, in seiner pädagogischen Tätigkeit aus. Die Inventionen samt den dreistimmigen „Symphonien" sind das erste ragende Denkmal solcher Bestrebungen. Bachs Schüler bekamen mit ihnen nicht Fingerübungen von ihm vorgelegt, sondern Kunstwerke von vollendetster Ausprägung, zunächst, damit sie daraus die reine Stimmführung und klare Form in sich aufnahmen, wie es Bach in seinem Vorwort als Zweck dieser Stücke angibt. Am „allermeisten" aber sollten sie dazu dienen, „eine cantable Art im Spielen zu erlangen". So steht es klar und deutlich von Bach geschrieben, und viele heutige Ausgaben drucken dies auch mit ab — nehmen jedoch dann wenig Rücksicht darauf beim Hinzufügen von Zeichen für Tempo, Dynamik, Phrasierung und Artikulation.

Freilich, was versteht Bach unter „cantabel"? Will er den italienischen bel canto auf dem Klavier nachahmen? Etwas davon sicherlich, aber seine eigenen Gesangswerke sind nicht im Stile des bel canto geschrieben. Vielleicht trifft man das, was Bach meint, wenn man „cantabel" nicht mit „gesangmäßig" oder „gesangvoll" übersetzt, sondern mit „ausdrucksvoll". Ein ausdrucksvolles Spiel wollte er offenbar auf dem Klavier erzielen, und das Studium der Inventionen sollte dazu dienen, ein solches zu erlernen. Man nimmt vielfach an, daß Bach die Inventionen von seinen Schülern

auf dem Klavichord habe spielen lassen, auf jenem intimen Hausinstrument, das sehr klein war, sehr leise Töne hatte, einem kraftvollen „Anschlag" nicht gewachsen war, aber es erlaubte, die Töne ein wenig zu schwellen oder nachzulassen, durch die sanfte Reibung der „Tangenten" an die Saiten. Diesen Vorteil hatte es vor dem großen Cembalo, dem Instrument für Kammer- und Konzertmusik, das durch die Oktavkoppelungen und das Reißen der Federkiele an den Saiten einen silbern rauschenden, ja glänzenden Klang ermöglichte, aber im einzelnen Ton „ausdruckslos" war. Auch die Orgel war ausdruckslos, da man unsere Schweller noch nicht anwandte. Und doch, welcher Ausdruck liegt in der Musik, die Bach für diese Instrumente bestimmte, und wie ausdrucksvoll kann ein Orgelspiel auch heute klingen, wenn der rechte Spieler es ausübt, auch ohne Anwendung der Schweller, ja ohne Veränderung der Klangfarbe und Klangstärke.

Das ausdrucksvolle Spiel beruht eben zum allerwenigsten darauf, daß die Tonstärke fortwährend verändert wird. Es beruht auf dem vollen Erfassen der musikalischen Sprache und arbeitet, wenn man die mechanischen Tatsachen beobachtet, hauptsächlich mit den oft fast unmerklichen Übergängen aus der großen Stufenleiter, die zwischen legato und staccato möglich ist, mit den agogischen Verschiebungen im Tempo einzelner Noten, die als solche aber gar nicht bemerkbar sein dürfen, wie mit der auch durch Absetzen von Tönen erzielten Andeutung und Geltendmachung einer klargeschauten Phrasierung[1]. Lernen kann man solch ein ausdrucksvolles Bach-Spiel aber nicht allein durch das Studium von Systemen der Phrasierung oder der Metrik, wenn dies auch als Durchgangsstadium sehr nützlich sein kann. Soll eine künstlerische Wiedergabe, eine Lebendigmachung dessen erzielt werden, was das Kunstwerk in sich birgt, so muß für sie letzten Endes alles aus diesem selbst hervorgeholt werden. Ein Maler muß die Anatomie oder den Faltenwurf beherrschen, deshalb ist aber eine Gewandstudie kein Kunstwerk.

Was das Motivische bei Bach bedeutet, kann man aus Vergleichung von Stellen aus italienischen Konzerten mit ähnlichen oder sogar von jenen angeregten Stellen aus Bachscher Klaviermusik erfühlen lernen. Hierbei erkennt man nebenbei auch, daß Riemanns Hinweisung auf eine möglichst „auftaktige" Auffassung der Motive für Bach durchaus fruchtbar ist, aber eben gerade und ganz besonders, fast möchte man sagen ausschließlich, für Bach. Das Wesentliche ist aber, den Unterschied zwischen bloßer Figurierung, „spielfreudiger" Ausschmückung, zwischen Akkordbrechungen im Sinne von „Klavierfiguren", zumal solcher, die späterhin an Stelle der wegfallenden Generalbaßakkorde treten, und den Bachschen motivischen Gebilden zu erfassen. Hat er doch sogar die „Manieren" und „Agréments" nicht nur in „eigentlichen Noten" ausgedrückt, sondern motivisch verwertet, so daß Scheibe den Eindruck von Schwulst bekam. Reinhard Oppel macht (im Bach-Jahrbuch 1921) auf die Verwandtschaft von Bachs zweistimmiger a moll-Invention mit einer Stelle aus dem von ihm früher für Klavier bearbeiteten Konzert von Marcello aufmerksam. Er rühmt die Konzentration, die in der Invention erreicht ist anstelle der Beredsamkeit des Konzertes, ferner „die kontrapunktischen Verbesserungen und besonders die dramatisch-rhythmische und harmonische Steigerung der Bachschen Exposition gegenüber dem trockenen Sequenzenbrot der Vorlage". Wodurch erreicht aber



JOHANN SEBASTIAN BACH

[1] Die „Articulation" kann gelegentlich zur klaren Darstellung der metrischen Phrasierung dienen, ist aber an sich etwas anderes, als diese. Sie kann ihr auch widersprechen oder sie verschleiern. Eine gewisse Grundlage zur Artikulation in Bachs Klaviermusik kann die Überlegung verschaffen, daß Sekundfortschreitungen durch Legato-Verbindung, größere Intervalle („Sprünge") durch non legato oder gar staccato in ihrem Charakter am deutlichsten zur Erscheinung gebracht werden können. Aber auch die geigenmäßige Behandlung von gewissen Melodiefiguren spielt bei Bach eine Rolle, z. B. [Notenbeispiel], auch bei Sekundfortschreitungen. In Schweitzers Bach-Buch findet man gelegentlich treffende Beispiele sinngemäßer Artikulation, andere wieder fordern zum Widerspruch heraus.

Bach diese Wirkung? Er macht aus der Marcelloschen Figuration ein motivisches Gebilde, indem er seine Dreinotenauftaktstechnik anwendet, so daß eine klare, sprechende Phrasierung möglich wird, und diese wiederum durch geeignete Artikulation gesteigertes Leben gewinnen kann. Ich setze den Anfang der Invention hierher, darüber die entsprechende Stelle des Konzertes, wie es Oppel mit einer noch größeren Strecke beider Stücke getan hat:



Ich habe dem Bachschen Anfange Klammern beigegeben, die die motivische Gliederung, die „Phrasierung" andeuten. Der rhythmisch-motivische Aufbau dieser Invention ist der der ersten, der C dur-Invention außerordentlich ähnlich, auch darin, daß bald nach dem Anfange das Motiv einmal, dort in der linken Hand, mit „weiblicher Endung" erscheint, also mit abhängigem unbetontem Ton nach dem betonten, der zumeist bei Bach das Motivende bedeutet. Der weiche, „mozartische", weibliche Schluß kommt bei Bach bezeichnenderweise öfter im zweiten Teile des „Wohltemperierten Klaviers" und in andern Werken der späten Zeit, so im Es dur-Präludium für Orgel, vor. Die motivische Abgrenzung oder Phrasierung hat im übrigen in Bachs Musik zumeist die „männliche Endung" klarzustellen, also unmittelbar nach dem betonten Ton die neue Phrase beginnen zu lassen. Wie dies technisch geschieht, ist eine Frage für sich. Ein jedesmaliges Kürzen des letzten Tones, um den Einschnitt durch eine kurze Pause verdeutlichen zu können, dürfte auf die Dauer unerträglich „sezierend" wirken, zumal wenn die Kürzung des betonten Tones durch staccato-„Anschlag" geschieht. Eine hervorhebende aber unaufdringliche Betonung der ersten Auftaktsnote zum neuen Motiv kann dieses gut nach vorn abgrenzen und manchmal den Ausdruck des Motivs verdeutlichen. Eine feinfühlig die Gliederung durchblicken lassende Art des Vortrags, bei dem ein manieriertes rubato den Stil ebensosehr verderben kann, wie ein trockenes, etüdenmäßiges Herunterspielen, wird unterstützt werden müssen von einem ruhigen Tempo, das jedenfalls bei der a moll-Invention etwas, ja unter Umständen wesentlich langsamer zu denken ist, wie das Tempo des Marcelloschen Konzertes. Selbst in Bachs eigenem „italienischen Konzert" ist solche Ausdruckskunst und feinfühlig auch die kleinste Gliederung berücksichtigende, wenn auch nicht immer aufdringlich oder pedantisch hervorkehrende Gliederung angebracht. Die Berichte über Bachs eigenes schnelles Spiel dürfen nicht dazu verleiten, dergleichen außer acht zu lassen. Sie sind durchaus cum grano salis zu verstehen[1].

Diese Vortragsweise wird zweifellos durch eine allzu hingebende Beschäftigung mit der Seite von Bachs kontrapunktischer Schreibweise, die Ernst Kurth die „lineare" nennt, nicht immer gefördert. Die Vorstellung von „linearen Spannungen", die sich ausleben, ertötet leicht das Bewußtsein von den kleinsten Gliedern und den gedrungenen Motiven, das für die Erfassung des Ausdrucks und für seine Übertragung auf Ohr und Gemüt der Zuhörer von Wichtigkeit ist. Dazu kommt Kurths Hintanstellung des Harmonischen, das doch als wesentlicher Faktor für die Gestaltung und Bedeutsamkeit des Motivischen angesehen werden muß. Wenn man als Beispiel von Kurths Auffassung einer Bachschen „Linie" in Hermann Grabners hochverdienstvoller und ausgezeichneter „Allgemeiner Musiklehre"[2] den Anfang der zweistimmigen c moll-Invention so mit Bögen und mit Sternchen für die Höhepunkte der „Spannung" angegeben findet:



so wird man für die Ausführung dieses schönen Stückes leicht auf eine Art geführt, die seiner Ausdruckskraft nicht voll gerecht wird. Bach hat hier im Gegensatz zur

[1] Näheres in meinem „Joh. Seb. Bach" in Velhagen und Klasings „Volksbüchern".

[2] Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

C dur- und zur a moll-Invention kein kurzes, prägnantes Motivthema gewählt, sondern eins, das tatsächlich wie eine lange, durch Spannung gestreckte Linie aussieht, was auch so wirken muß, wenn man sich diese Linie als fast oder gänzlich unabhängig von einer Harmonisation, wie früheste Kirchenmusik einstimmig, und damit auch „ohne rhythmische Gebundenheit" vorstellt. Aber den Empfindungsgehalt offenbart dieses langgestreckte Thema eben doch erst, wenn es zergliedert und wenn es auf eine Folge von Akkorden, auf eine Kadenz, bezogen wird, natürlich nicht auf eine künstlich zugefügte, sondern auf eine, die dem natürlichen, oder vielmehr dem an Bach geschulten Empfinden sich von selbst darbietet. Wenn auch die Inventionen, mit Ausnahme einiger dreistimmiger, deren Anfang ihre formale Abhängigkeit von der Kammersonate, vor allem der Triosonate, nicht ganz verleugnen, im allgemeinen ohne tatsächliche akkordische Ausfüllung zu spielen sind, gerade ihres kontrapunktischen Gehalts wegen, so wird es doch notwendig fürs Verständnis des Ausdrucksgehaltes sein, manchmal sich der Akkorde bewußt zu werden, die unausgesprochen, aber dem Generalbaßgewohnten deutlich genug, zwischen den beiden bezw. über der tiefsten Stimme sich in klarem Wechsel ablösen, ja hier und da auch einmal sie zum Erklingen zu bringen. Beim Anfange der zweistimmigen c moll-Invention liegt zunächst kein Baß unter der Melodie, und doch ist's gut, sich gelegentlich der harmonischen Grundlage der Linie bewußt zu werden, die zugleich, da ein Motiv wie aus Auftakt und betonter Zeit, so auch auf einem Wechsel zweier Kadenzakkorde bezogen bestehend erst Leben hat, die Gliederung aufklärt:



Die darauf folgenden Noten der Melodie gehören nicht mehr zum Hauptthema, sondern sind schon Gegenmelodie und bilden ein neues Motiv mit „weiblicher Endung", die hier als Vorhaltsbildung und durch die nachfolgende Pause leicht erkenntlich ist. Das Auf und Ab des Themas, dessen regelmäßige, kadenzierende Gliederung nicht zu leugnen ist, kommt in der entsprechenden Phrasierung der Untermotive, die sämtlich nur mit männlicher Endung aufgefaßt werden können, nicht mehr nur in seiner Spannung und Entspannung, in seinem Wechsel zwischen Aufstreben und Niedersinken zur Empfindung, sondern wird zum sprechenden, empfindungsgesättigtem Ausdruck von etwas, was die Seele Bachs erfüllt hat. Das Tempo dieser Invention kann gar nicht langsam genug genommen werden, ein Adagio con gran espressione wäre als Bezeichnung nicht übertrieben. Hierzu ist kein Hineintragen einer „romantischen" Auffassung nötig, sondern nur ein Horchen auf das, was aus den schlichten Noten Bachs spricht. In der dreistimmigen f moll-Invention wird ein äußerst langsames Zeitmaß schon immer für das Richtige angesehen. Mir scheint aber auch die zweistimmige in f moll eine tief in Melancholie versunkene Stimmung in sich zu bergen. Daß die zweistimmige F dur, auch die G dur-Invention nicht in einem langsamen Zeitmaß gespielt werden können, ist sicher, wenn auch da ohne motivische Phrasierungsauffassung ein leeres „Geplärr und Geleier" entsteht. So braucht die F dur-Invention eine klare Absonderung des aufstrebenden von dem abstrebenden Motiv.

Nirgends aber dürfen „Albertische Bässe" und ähnliche Figuren erscheinen, Bach kennt Akkordfigurationen dieser Art nicht, und die motivische Auffassung läßt das, was äußerlich dem zu gleichen scheint, sogleich in ganz anderem Lichte erscheinen, auch „tote Intervalle" (Riemann) verschwinden.



Das spielfreudige Wesen des italienischen Konzertstils weicht bei Bach in den Klavierwerken intimeren

Charakters, das sind die, die er zunächst für seine Schüler und Söhne entwarf, oft einem Ausdrucke tiefer Schwermut, die aber nicht eigentlich klagend, sondern männlich gefaßt, manchmal weltabgewandt sich gibt. Die meisten Inventionen und das Meiste aus dem Wohltemperierten Klavier ist dieser Art. Auch schon in den Tokkaten sind die langsameren Partien voll schmerzlicher Stimmung. Dergleichen ist freilich nicht für unsere Konzertsäle geeignet, die zwar heute gern den erlauchten Namen der großen deutschen Meister sich öffnen, aber gern nur zu Wirkungen, die auch die große, zum größten Teile unwissende Menge gewinnen. Virtuosität und Temperamentsäußerung müssen verbündet auftreten, um den unerläßlichen Erfolg zu erzielen. Da die Unmöglichkeit allzu offen lag, bei Bach ohne „Stillosigkeit" die Konzertgewohnheiten fortzusetzen, hat man zum Aushilfsmittel gegriffen, statt des stark- und grundtönigen Hammerflügels wieder Cembali zu nehmen, um einen „echten" Bach erstehen zu lassen, und hat damit oft genug nur eine neue Sensation geschaffen. Andererseits haben die Pianisten es meist vorgezogen, außer der äußerlich wirksamen Chromatischen Phantasie und dem Italienischen Konzert Übertragungen von Orgelwerken zu spielen, wenn sie die übliche „Verbeugung vor Bach" am Anfange ihrer Konzerte machten. Die Klaviertokkaten erscheinen nie, die Suiten sehr selten auf den Programmen. Vor dem Wohltemperierten Klavier besteht eine gewisse ehrfürchtige Scheu, die sich nur noch vermehrt hat, seit Reger einiges daraus spielte, und man bemerken konnte, daß tatsächlich nicht ein jeder sich daran wagen darf. So bleibt die Klaviermusik Bachs wesentlich für die Hausmusik reserviert, und das könnte gut so sein, wenn nicht auch da nur allzuoft Fingerübungen und rauschende, prasselnde Sechzehntelläufe aus Bachs Musik würden, zu Ehren des „großzügigen", „monumentalen" Bach, der allerdings immer noch besser ist, als der trocken-„objektive", der flach-sentimentale oder der spielerisch-rokokohafte.

Über den Vortrag der Bachschen Orgelwerke / Von Herm. Keller

Ein Beitrag zur Bach-Ästhetik

Man kann sich nicht leicht für den nachschaffenden Künstler eine schwierigere, verwickeltere, in sich widerspruchsvollere Aufgabe denken, als das Problem, wie die großen Orgelwerke von Bach in der heutigen Zeit und auf den heutigen Instrumenten vorgetragen werden sollen, — zugleich aber auch kaum eine Aufgabe, die wichtiger und schöner wäre, denn was läßt sich an Großartigkeit des Inhalts und seiner formalen Prägung mit diesen Meisterwerken vergleichen, außer den allergrößten Schöpfungen der Musik, den Sonaten und Symphonien Beethovens, einigem von Mozart und einigem Wenigen im 19. Jahrhundert? Es ist wahr: es lohnte sich nicht, Orgel zu spielen, wenn es Bach nicht gäbe. Während wir es aber von jedem Musiker als selbstverständlich voraussetzen, daß er eine mehr als nur oberflächliche Kenntnis etwa der Beethovenschen Symphonien, Klavier- oder Kammermusik besitzt, fehlte bis vor kurzem den meisten Musikern selbst eine oberflächliche Kenntnis der Orgelliteratur, also auch der Orgelwerke Bachs; doppelte Verantwortlichkeit mußte daher der Organist empfinden, da er in viel höherem Maß als etwa der Klavierspieler nicht nur für seine eigene Leistung, sondern auch für das Werk sich verantwortlich fühlen mochte. Und doch soll man Bach spielen, so oft wie möglich, auch im Gottesdienst, um so die Grundlagen zu schaffen, die in der Klaviermusik durch das häusliche Musizieren längst da sind.

Aber *wie* soll man Bach spielen: stilgerecht, historisch, „objektiv", oder modern, „subjektiv"? Soll oder darf man die Hilfsmittel benützen, die dem Organisten die mittleren und großen Instrumente heute bieten, ihren Farbenreichtum, ihre dynamischen Schattierungsmöglichkeiten, — ist der Gebrauch des Jalousieschwellers erlaubt oder für Bach verpönt? Ist es erlaubt, das Liniengefüge aufzulockern, wie es z. B. Straube in wunderbarer Weise getan hat, der uns so in alle Tiefen Bachscher Stimmführung hineinschauen läßt, oder soll man, wie Schweitzer will, ungebrochen linear spielen? Soll man das Bildliche in der Tonsprache der Bachschen Orgelwerke herausarbeiten, wie man es z. B. in den ersten zehn Jahren nach Schweitzers Bach-Buch fast allgemein bei den Cantaten getan hat? Muß man eine Fuge mit vollem Werk oder „darf" man sie piano schließen? Inwieweit sind Modifikationen des Grundtempos geboten? Darf man einen Manualwechsel oder eine Zerstreuung der Stimmen über verschiedene Manuale an Stellen vornehmen, an denen Bach das bestimmt nicht so gedacht hat? Wie soll man phrasieren und artikulieren, — in vorherrschendem „erhabenen" Legato oder mit all der Mannigfaltigkeit, mit der Bach etwa seine Kammermusik bezeichnet hat? Stammt nicht alle diese Musik aus *einer* Quelle? Das alles sind schwierige und verwickelte Fragen, und kein Spieler, wenn er einmal aus dem Stadium der „Unschuld" (wie es Schopenhauer boshafterweise nennt, wenn er von denen spricht, die Kant noch nicht gelesen haben) diesen Problemen gegenüber hinaus ist, wird ihre jedesmalige Lösung in der Praxis auf die leichte Schulter nehmen.

Aber wo soll er sich Rat und Belehrung holen? In der ganzen unübersehbaren Bach-Literatur ist Schweitzer so ziemlich der einzige, der praktische Anweisungen zum Vortrag der Orgelwerke gibt. (Ein Buch von P. Isidor

Mayrhofer, „Bach-Studien", 1901 bei Breitkopf & Härtel erschienen, ist derartig naiv und anspruchslos, daß es allenfalls nach ernster Arbeit zur Erheiterung dienen kann.)

Schweitzer gibt aber auch nur eine, und dazu sehr stark persönliche Auffassung, nur *eine* Ansicht unter vielen möglichen, und es gibt kaum etwas Interessanteres, als nach einer Lektüre von Schweitzer etwa den zweiten Band der Orgelwerke in der Straubeschen Ausgabe zur Hand zu nehmen!

Weiter kommt dazu, daß die Organisten seit alters Bach aus unbezeichneten Ausgaben zu spielen pflegen, während die Klavierspieler in ihrer großen Mehrzahl die unbequeme Verantwortlichkeit für Tempo, Dynamik, Phrasierung, Vortrag auf die Herausgeber der von ihnen gewählten Ausgaben abzuwälzen belieben, auf Czerny, Ruthardt, Wiehmayer, Klindworth, Mugellini, Busoni und wie sie alle heißen, Gerechte und Ungerechte —; zu den unbezeichneten Ausgaben von Bischoff (Steingräber) und Kroll (Peters) pflegen nur wenige vorzudringen.

Nun möge niemand von mir erwarten, daß ich den naiven Versuch machen werde, alle diese Fragen (und sei es auch nur in einem bestimmten Sinne) „lösen" zu wollen; vielleicht erweise ich aber dem Leser einen größeren Dienst, wenn es mir gelingt, ihm klar zu machen, daß etwas wie eine allgemein gültige „Lösung" all dieser Probleme überhaupt nicht gedacht werden kann.

Da ist nun zunächst eine kleine erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit dem Wesen des musikalischen Kunstwerks nötig. Als vor zwölf Jahren eine Umfrage veranstaltet wurde, ob Parsifal auch über die dreißig Jahre Schutzfrist hinaus an Bayreuth gebunden sein solle, hat mich von allen eingelaufenen Antworten eine interessiert, die, glaube ich, Busoni gegeben hat: die ganze Frage sei belanglos, Parsifal sei unabhängig von irgend einer, auch einer Bayreuther Aufführung, vielmehr sei er in der Partitur enthalten, die er (Busoni) in seinem Notenschranke stehen habe und die nicht profaniert werden könne (ich zitiere aus dem Gedächtnis). Sicherlich ist aber das musikalische Kunstwerk weder in seiner Fixierung, durch Niederschrift oder Druck, noch in den Aufführungen, die es erlebt, restlos enthalten, sondern beides sind nur Vermittlungen, wobei allerdings auch ich der bleibenden Fixierung einen höheren Wert zuerkennen möchte, als der Aufführung, die immer mit außerkünstlerischen und zufälligen Umständen verbunden sein wird; allein der Unterschied beider ist lediglich der eines durchsichtigeren und eines trüberen Mediums.



Das Bach-Denkmal in Eisenach von Adolf Donndorf

Die Philosophen sagen, am Anfang aller Erkenntnis stehe die Einsicht, daß die reale Welt, deren Wirklichkeit dem naiven Menschen eine Selbstverständlichkeit ist, mit Sicherheit nur im Zusammenhang mit dem erkennenden Subjekt existiere („die Welt ist meine Vorstellung"). — Der Streit der philosophischen Richtungen über die Ausdehnung oder Begrenzung dieses grundsätzlich unangefochten gebliebenen Erkenntnissatzes kümmert uns hier nicht, wohl aber seine Anwendung und erweiterte Ausdehnung auf die Kunst: es gibt kein Kunstwerk, ohne einen, der es nacherlebt, und da sich dieses Erlebnis des Kunstwerks im eigenen Ich nicht in Form einer einfachen Wahrnehmung vollzieht, sondern mit vollster Intensität, mit Einsatz des ganzen geistigen Menschen in ihm gewissermaßen neu entsteht, so folgt daraus mindestens so viel, daß es eine „objektive" Wiedergabe eines Kunstwerkes in der Musik nicht geben kann. Wenn man im gemeinen Sprachgebrauch von einem Künstler sagt, er habe Bach oder Beethoven „objektiv" gespielt,

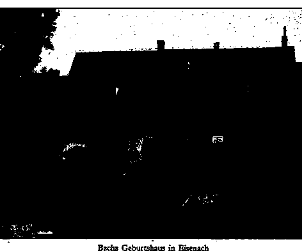
so bedeutet das entweder, daß seine Persönlichkeit mit der des schaffenden Künstlers so wesensverwandt ist, daß sich beide zu decken scheinen, oder aber (im ungünstigeren und häufigeren Falle), daß die eigene Persönlichkeit „gegen das Kunstwerk zurücktritt", wenn sie nämlich ihm gegenüber zu farb- und belanglos ist; dann ist objektiv so viel wie langweilig. Nun sind wir Bach-Spieler gegenüber dem großen Bach alle kleine Leute und müßten verzweifeln, wenn nicht durch die Macht der Einwirkung dieser Musik unsere geistig musikalische Persönlichkeit wachsen, größer und edler werden könnte, so daß wir, ohne uns als Tempelschänder vorkommen zu müssen, Vermittler dieser Musik werden können. Im Vorbeigehen sei gesagt, daß von diesem inneren Wachstum erfahrungsgemäß wenig, manchmal nichts sich ins reale Leben zu übersetzen pflegt, wie ja auch das ganze in der Kunst sich offenbarende Leben keine Realität, außer der ästhetischen, hat.

Wie der Ausdruck „objektive", muß auch der Ausdruck „subjektive" Wiedergabe abgelehnt werden, denn jede Wiedergabe ist notwendigerweise subjektiv und, was man gemeinhin so nennt (in tadelndem Sinn), entsteht durch eine störende Wesensungleichheit des nachschaffenden mit dem schaffenden Künstler.

Nun wird aber der ganze Vorgang künstlerischer Vermittlung bei der Musik dadurch noch komplizierter, daß es sich nicht nur um die Umsetzung des Kunstwerks in der geistigen Persönlichkeit des Spielers handelt, sondern derselbe Vorgang sich nocheinmal zwischen Spieler und Hörer abspielt. Ersterer ist Objekt, letzterer Subjekt in ästhetischer Beziehung. Wenn ich einem Albbauern die Passacaglia vorspiele, so existiert für ihn dieses Kunstwerk nicht (wahrscheinlich versteht er dafür Dinge, von denen ich keine Ahnung habe). Andererseits ist das Merkwürdige, daß man auch durch das Medium einer unvollkommenen Interpretation hindurch einen vollkommenen Eindruck vom Kunstwerk haben kann; jeder hat schon erlebt, daß er etwa bei Proben aufs stärkste gepackt war, während man oft bei einer ausgezeichneten Aufführung kühl und teilnahmslos bleiben kann.

Erst in der Umsetzung in das eigene Ich wird uns also das musikalische Kunstwerk lebendig, und diese Umsetzung haben frühere Zeiten ohne Reflexion so vollzogen, daß sie wesensfremde Elemente entweder ignoriert oder aufgesogen haben. So hat man ja bekanntlich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts Baudenkmale früherer Zeiten, ohne irgend eine Hemmung dabei zu empfinden, im Stil der eigenen Zeit fortgesetzt oder ausgeschmückt (erst das 19. Jahrhundert hat restauriert, aber wie! —); ebenso verfuhr man in der Musik: Mozart hat ohne Bedenken Händelsche Oratorien für Mozartsches Orchester uminstrumentiert, Beethoven alte schottische, irische und gälische Lieder in einem Stil bearbeitet, für den er heute erbarmungslos von der Kritik verrissen werden würde, und nicht anders verfuhr natürlich der erste Herausgeber einer Bach-Ausgabe für den praktischen Gebrauch: Karl Czerny. Wenn er behauptet, die Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers so aufgezeichnet zu haben, wie er sie öfters von Beethoven selbst habe spielen hören (dessen Schüler er, als Wunderkind, von seinem neunten bis zwölften Lebensjahr war), so ist das sicherlich richtig: die ganze Art der Vortragsbezeichnung, die vielen Steigerungen innerhalb einer Phrase, die gefühlsbetonten Sforzati, der häufige, nicht architektonisch, sondern stimmungsmäßig bedingte Gegensatz von f und p, gibt das deutliche Bild Bachscher Musik in ihrer Umsetzung in die Beethovensche Gefühlswelt. Und was hätte Czerny anderes tun können? Er schrieb seine Vortragsbezeichnungen für ein Instrument, das vom alten Cembalo so verschieden wie nur möglich war, und es wäre ihm absurd vorgekommen, auf Ausdrucksmittel des Klaviers zu verzichten, weil sie Bach auf dem Cembalo nicht gehabt hatte.

Diese Unbefangenheit Kunstwerken früherer Zeiten gegenüber, die naturgemäß eine starke, eigene Kultur zur Voraussetzung hat, verliert sich aber immer mehr im 19. Jahrhundert; den Anstoß dazu hatte die Romantik gegeben, die zum ersten Mal die Gegen-



Bachs Geburtshaus in Eisenach

wart als inferior gegenüber einer reicheren Vergangenheit empfunden hatte. Nun, zum ersten Mal, empfindet man den historischen Abstand und versucht nicht mehr, die frühere Zeit der Gegenwart anzupassen; man ist bescheidener geworden und versucht umgekehrt, jene frühere Zeit als Gegensätzlichkeit, aus ihren eigenen Bedingtheiten zu begreifen. Wenn wir nun damit eine Einheit der Kultur aufgegeben haben (aus dem Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit heraus), die früheren Epochen selbstverständlich gewesen war, so ist das zwar ein Verlust, aber nicht nur ein Verlust; demgegenüber steht eine ungeheure Bereicherung, mit der das viel und zu Unrecht geschmähte 19. Jahrhundert einen Vorsprung vor allen früheren hat: daß nämlich der Umkreis dessen, was der Mensch in sein geistiges Leben einzubeziehen fähig ist (wenigstens was die Kunst anbelangt), noch niemals so groß gewesen ist, wie in unserer Zeit; eine Bach-Renaissance im 18. Jahrhundert (angenommen, Bach hätte hundert Jahre früher gelebt) wäre ein unmöglicher Gedanke, während in unserer Zeit das geistige Leben von Hunderttausenden von Menschen auf der ganzen Welt nicht ohne ihn gedacht werden kann!

In unablässiger Bemühung arbeitete man daran, einen Schleier nach dem andern wegzuziehen, die Bachs Zeit unserem Blick verhüllt hatten; und heute steht die Welt Bachs mit einer Klarheit vor uns, daß wir etwa unsere Ablehnung der Czernyschen Bach-Auffassung nicht bloß gefühlsmäßig, sondern sehr deutlich begründen können. Diese Entwicklung der letzten hundert Jahre erlebt jeder abgekürzt in seiner eigenen musikalischen Bildung: er versteht Bach, etwa in seinen Inventionen, zunächst vom Standpunkt der üblichen Sonatinenmusik aus (die Folge ist da sehr oft ein Haß gegen die „schlechtklingende" Bachsche Musik); später lernt er im „Wohltemperierten Klavier" zunächst die Stücke lieben, die ihm romantisch vorkommen, dann ein paar monumentale, die er Beethovenisch auffaßt und dann erst kommt er zu Bach selbst! Ein anderer Weg ist nicht möglich, so merkwürdig das hier Gesagte klingen mag, denn man kann einen Abstand von zweihundert Jahren nicht auf einmal überspringen. Ähnlich wird z. B. von Bülow berichtet, daß er Bach in späteren Jahren wesentlich „einfacher" gespielt habe als früher, und als in seinen gedruckten instruktiven Ausgaben steht.

Wenn nun also jetzt das ästhetische Objekt, nämlich das musikalische Lebenswerk Bachs, seine doppelte Umsetzung im Spieler und Hörer, als den ästhetischen Subjekten erfährt, so haben diese den langwierigen, durch Generationen sich erstreckenden Prozeß der Einfühlung in diese Welt durchgemacht. Das heißt nun nicht, daß diese Gegenwart ihr eigenes musikalisches Leben dabei aufgeben könnte. Auch wenn wir uns jahrzehntelang mit Bach beschäftigen, können wir nicht verhindern, daß wir seine Harmonik, Eigenheiten seiner Rhythmik, vieles



Thomaskirche und Thomasschule in Leipzig

in seiner kontrapunktischen Technik anders empfinden, als die Zeit vor 200 Jahren; was wir aber fertig bringen können, ist, das, was von der klassischen und romantischen Musik der Bachschen Gefühlswelt schlechthin wesensfremd ist, ihr gegenüber auszuschalten, Bach nicht (nach einem drastischen Ausspruch d'Alberts) „mit einer Chopinschen Sauce piquante zu begießen". Daß aber die musikalische Erlebnisfähigkeit heute gegenüber dem Zeitalter Bachs eine ungleich größere ist, und daß wir daher Stücke, wie die chromatische Fantasie, oder die Orgelchoräle tiefer empfinden, als es damals möglich war, scheint mir sicher, obgleich ich es natürlich nicht beweisen kann und trotzdem das *melodische* Empfinden damals stärker war.

Die Rolle, die die Orgel in dieser Entwicklung gespielt hat, war zunächst weder glanzvoll, noch rühmlich, sie stand auf einem toten Geleise und die große Musikgeschichte zog an ihr vorbei; die Tradition des Bach-Zeitalters riß ganz ab und es hat wenig zu sagen, wenn die Franzosen behaupten, daß sie ihnen (u. a. durch Adolf Hesse, der 1844 in Paris war) überkommen und von ihnen weiter erhalten worden sei. Die herrschende Richtung bei den deutschen Organisten war gleichwohl konservativ (man lese Griepenkerls Vorrede zu den Orgelwerken im I. Band der Peters-Ausgabe); ein leidenschaftlicher Streit der Meinungen entsteht erst, als die Orgel beginnt — seit etwa 30 Jahren — den Vorsprung der übrigen Instrumente an Ausdrucksfähigkeit einzu-

holen; nun zeigte es sich, daß die ästhetische Schulung, die die Klavierspieler seit hundert Jahren durchgemacht hatten, dem Organisten gefehlt hatte: es kam die Periode der wilden Experimente mit schrankenloser Betätigung am Rollschweller und mit Fernwerk und anderen „Stimmungsmitteln", gegen die nichts einzuwenden ist, wenn man einer Lisztschen Fantasie damit Glanz und Farbe verleiht. Bald kam denn auch die Gegenwirkung: in puritanischer Entrüstung wurde die moderne Orgel als „Riesenorchestrion" gebrandmarkt und ihr jede Berechtigung zur Bach-Interpretation abgesprochen. Eine kleine, aber einflußreiche Partei suchte dabei die Überlegenheit des französischen Orgeltyps mit seiner scharfen Individualisierung der drei Klaviere und seines Zungenklanges zu beweisen. Nun kam Straube und was er auf der verpönten modernen deutschen Orgel leistete, war so über alle Begriffe, die man bis dahin gehabt hatte, daß erst mit ihm die neue Zeit der deutschen Orgelkunst anbricht. Natürlich hat aber die Straubesche Interpretation *nur für ihn* ihre Berechtigung; er ist eine sehr starke Persönlichkeit von ausgesprochener, lyrischer, ja wenn man will, mystischer Richtung, und was er durfte, durften deswegen seine Schüler noch nicht! Vielmehr sollten sie in dem unvergleichlichen Unterricht, den Straube gab, Bach zunächst durch das Medium der Persönlichkeit des Lehrers nur kennen lernen, um ihn dann später durch ihr eigenes geben zu können. Bei der ersten Generation von Straubes Schülern war das wohl im allgemeinen noch zu wenig der Fall gewesen, jetzt aber scheint die Selbständigkeit errungen zu sein. Straube hat vor 12 Jahren den berühmten zweiten Band der Orgelwerke bei Peters in seiner Interpretation erscheinen lassen, eine Ausgabe, in der er sich ein bleibendes Denkmal gesetzt hat und die alle gebildeten Musiker, nicht bloß die Organisten, studieren sollten. Einspruch muß man aber erheben gegen ihre billige Benützung durch bequeme Orgler, die glauben, durch diese Ausgabe, die bis ins Kleinste mit Vortragsanweisungen und Erläuterungen durchleuchtet ist, endgültig des eigenen Denkens über all diese Gegenstände enthoben zu sein. Im Gegenteil! Man sollte sie wohl bis ins einzelste studieren, aber niemals aus ihr spielen, denn die Suggestion im Straubeschen Sinn durch das Notenbild allein ist so stark, daß man sich ihr nicht entziehen kann. Ja, ich möchte noch weiter gehen und behaupten, daß es kein Zufall ist, daß seit 12 Jahren, trotz allen Drängens, noch kein weiterer Band erschienen ist: die Niederlegung all dieser, bis dahin nur für den Augenblick und mit der Möglichkeit jederzeitiger Modifikation entstandenen Ausdeutungen hat etwas Abschließendes, und ein so in jedem Augenblick produktiver Geist wie Straube muß fast mit zwingender Entwicklung von da ab eine neue Epoche beginnen, wie ja auch ein Komponist auf ein einmal fertiges Opus nicht wieder zurückkommt. Straube hat neue starke Eindrücke durch die Freiburger Praetorius-Orgel bekommen (auf der man natürlich Bach nicht spielen kann); wohin diese neue Entwicklung führt, kann heute noch nicht gesagt werden, doch scheint mir das von Günther Ramin herausgegebene Album berühmter Orgelkompositionen, das ein so ganz anderes Notenbild bietet, als Straube etwa in seinen „Alten Meistern des Orgelspiels" (deren Interpretation man, ganz allgemein wohl, heute nicht mehr folgen wird), symptomatisch zu sein für die Denkungsart des jüngeren Straubekreises.

Seit Albert Schweitzers Bach-Buch erschienen ist (1907), hat es natürlich nicht fehlen können, daß man versucht hat, Schweitzers „objektive" Auffassung gegen Straubes allzu „subjektive" auszuspielen. Wer daran im Ernst glaubt, der lese bei Schweitzer (S. 283) seinen Registrierentwurf zur a moll-Fuge aufmerksam durch: Schweitzer führt da die Fuge in vorsichtigen Übergängen vom ersten zum dritten Klavier hinauf (läßt dort sogar den Schwellkasten schließen!) und führt dann ebenso wieder zurück aufs erste Manual, — was alles zwar in hohem Maß geist- und sinnvoll ist, aber nichts weniger als „objektiv" oder „echter Bach ohne fremde Zutat", wie man auch oft sagen hört, — denn ganz gewiß hat Bach diesen Manualwechsel (abgesehen von allem andern) weder ausgeführt noch sich gedacht. Auch Schweitzers Bach ist subjektiv und kann nichts anderes sein, ebenso, wie es, nur wieder in anderer Richtung, ein anderer Großer, Straube Ebenbürtiger ist: Busoni.

So ist es also ganz unmöglich, praktische, allgemein gültige Anweisungen zum Vortrag der Bachschen Orgelwerke zu geben, — und nur ein elender Handwerker kann solche erwarten. Was uns aber in der Musik noch fehlt, ist, daß nur ein ganz kleiner Teil von so vielen bedeutenden Musikern ihre Erfahrungen und Ratschläge fixiert haben, so daß andere daraus lernen könnten; also das, was in der Klaviermusik neuerdings Galston mit seinen „Studienbüchern" einzubürgern versucht hat. Der Organist, der nicht das Glück hat, durch einen verstehenden Lehrer in Bach eingeführt zu werden, hat zwar nicht viele, aber doch einige Möglichkeiten, diesen Mangel auszugleichen: er lese in Spittas einzigartigem Buch zum mindesten die von der Orgelmusik handelnden Abschnitte (in denen jedoch leider über den Vortrag fast gar keine Bemerkungen fallen), er lese Schweitzer ganz, der auch bei beschränkter Zeit leicht durchgearbeitet werden kann, er studiere — das bloße Ansehen genügt nicht! — in allen Einzelheiten bis herunter zur Artikulation und dem Fingersatz den von Straube herausgegebenen Band der Orgelwerke; sehr erwünscht wäre auch eine Bekanntschaft mit der von Schweitzer und Bonnet gemeinschaftlich veranstalteten Ausgabe der Orgelwerke bei Schirmer in New York, die leider in Deutschland bis jetzt nur sehr wenig bekannt geworden

ist, aber, weniger ihrer zahlreichen Druckfehler, als ihrer zum Teil ganz trefflichen Vorbemerkungen zu den einzelnen Werken beachtet zu werden verdient; — wenn der Organist neben einer unablässigen Bemühung um die praktische Aneignung dieser Musik, wozu auch bei großer Begabung eine Reihe von Jahren harter Arbeit die Voraussetzung bildet, noch diese Ratgeber befragt, dann hat er Aussicht, *für sich allein wenigstens* die Frage nach der Wiedergabe der Orgelwerke Bachs beantworten zu können. Mehr aber auch nicht. Der Bach der Schwaben ist ein anderer als der der Straßburger oder der Leipziger, der Bach der heutigen Jugendbewegung ein anderer als der der offiziellen Musikstätten, der Bach, der für Lübeck und Buxtehude begeisterten Ugrinoleute ein anderer als der eines Geigers der Joachimschule, — kurz: Eines schickt sich nicht für alle, sehe jeder, wie er's treibe, sehe jeder, wo er bleibe, und, wer steht, daß er nicht falle!

Bemerkungen zu Seb. Bachs vokaler Ornamentik

Von Prof. Dr. Hans Joachim Moser (Halle)

Im Bach-Jahrbuch 1916 habe ich unter dem Titel „Zählzeit oder Notenwert?" eine neue Regel für die so oft strittige Ausführung von Verzierungen in Bachs Passionen, Oratorien und Kantaten vorgetragen, die wesentlich auf folgende einfachen Leitsätze hinausläuft:

1. Bach selber sagt in seinem Notenbuch für Friedemann Bach, alle Vorschläge seien *lang* (d. h. halb so lang als die Hauptnote, vor der sie stehen), und Mattheson bestätigt das.

2. *Mechanische* Anwendung dieser Regel um jeden Preis führt aber oft zu offensichtlichen Unmöglichkeiten, so daß man häufig deshalb gegen Bachs Regel in der Praxis kurze Vorschläge hört.

3. Dieser Widerspruch läßt vermuten, daß Bachs Regel irgend eine Bedingung voraussetzt, bei deren Anwendung die Unvereinbarkeit von Theorie und Praxis sich löst.

4. Die gesuchte, ungeschriebene „Ausführungsbestimmung" ergibt sich für so gut wie alle Fälle aus der Beobachtung, daß die Hauptnote (vor der die fragliche Verzierung steht) als Phrasenende nicht länger als die Zählzeit (d. h. im C-, 3/4- usw. Takt das Viertel, im 2/2- und ¢ die Halbe, im 12/8-, 6/8-, 3/8-Takt das Achtel) zu sein pflegt, während sie im Verlauf häufig mit angebundenem Werte gleicher Tonhöhe zusammenfließt, also viel zu lang erscheint. Thematisch hat die Vorhaltsverzierung *die halbe Länge der Hauptnote in deren kürzester Erscheinungsform*, und selbstverständlich bleibt ihr diese Geltung (halbe Zähleinheit) auch, wenn die Hauptnote ligaturenhaft aufgeschwemmt wird.

Beispiele habe ich a. a. O. genug gegeben; hier sei das Ganze kurz schematisiert:

Vorkommende Themenformen im gleichen Stück (etwa Hirten-Symphonie des Weihnachts-Oratoriums)

a) 12/8 usw., b)

c)

Form b) beweist, daß motivisch der Ausklang nur das 1. Achtel (Zählzeit) ist, also hat die Verzierung (obwohl *lange* Ausführung) stets nur den Wert des Sechzehntels.

Oder (Duett der Matthäus-Passion): ist nicht als oder als , sondern nur als zu lesen, denn mehrfach ergibt sich als Motivausgang die schwere Zählzeit , und das zweite Viertel ist an die Hauptnote nur kontrapunktisch weiterführend angebunden, bleibt also auf die Bemessung des Vorschlagwerts ohne Einfluß. Und da hier die Oboen im Vorspiel das Thema mit Vorhalten bringen, haben es auch die Gesangsstimmen, wo immer es im Verlauf des Stückes auftritt, mit ebendenselben vorzutragen, z. B. in Takt 17—20, 36—39, 58—59.

Desgleichen lehrt in der Petrus-Arie der Johannis-Passion das viele Male durchgeführte Instrumentalmotiv:

gleich:

daß auch das Kopfthema weder noch , sondern ausgeführt werden muß, wofür besonders die Takte 72/73 lehrreich sind.

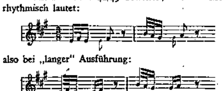
Mein damaliger Aufsatz ist von der Fachkritik teils mit Beifall, teils mit der Einwendung (Schünemann) aufgenommen worden, diese Ausführungsbestimmung sei zu einfach, als daß sie zutreffend sein könnte, besonders da sie sich bei den zeitgenössischen Theoretikern nirgends finde. Wogegen ich zu erwidern hätte, sie sei so logisch und selbstverständlich, daß sie eben gar keine besondere, neue, willkürliche Regel darstelle, also einer ausdrücklichen Kodifizierung ihrer Zeit auch nicht erst bedurft habe. Vor allem aber habe ich zu meiner Freude seither mehrfach Bach-Aufführungen von Rang mitgemacht, wo die Dirigenten sich ausdrücklich bezüglich der Ornamentik strikt an meinen Vorschlag gehalten hatten, und alles war reibungslos aufgegangen, so daß meine Auslegung doch vielleicht Anspruch erheben darf, Allgemein-

gut der Bach-Interpreten zu werden — wofür dieser Beitrag erneut werben möchte.

Natürlich ergeben sich bei dieser Art der Vorschlagsausführung (als halbe Zählzeit) in seltenen Fällen Reibungen, etwa Quarten- oder Sekundparallelen. Aber erstens findet man bei Bach bekanntlich sogar manchmal Quintenparallelen, falls die eine Stimme Durchgang und die andere Vorhalt ist. Zweitens treten diese Herbheiten gewöhnlich nicht in zwei Instrumenten gleicher Gattung oder auf dem Klavier auf, sondern z. B. zwischen Gesang und Oboe, wo die Klangverschiedenheit sie obendrein fast verschwinden läßt (bei Unisono zwischen Stimme und Instrument hat selbstverständlich der Part, bei dem etwa die Verzierung nicht steht, diese in gleicher Ausführung mitzumachen). Drittens bleiben diese Beanstandungen auch bei allen andern, noch so kurzen oder noch so langen Ausführungsarten des Vorhalts bestehen außer dem *ganz* kurzen, auftaktig betonten Vorschlag — und den lehnt Bach ja ausdrücklich ab!

Bezeichnenderweise bleibt Dirigenten, die weder den „ganz kurzen" Vorschlag nehmen, noch meine Zählzeitregel befolgen wollen, bei „langer" Ausführung meist nichts übrig, als im gleichen Stück und Motiv dem Vorhalt zwei- oder gar dreierlei Längen zu geben. Daß das aber zu einem innerlich unmöglichen Ergebnis führt, sollte klar sein, denn fast immer ist die Verzierung ein physiognomisch unentbehrlicher Bestandteil des Themas, also muß auch ihr Längenverhältnis konstant bleiben können; Bach bestätigt das selbst gelegentlich zweifelsfrei.

Absolut überzeugend für diesen Tatbestand erscheint mir das bekannte Duett des Weihnachtsoratoriums „Herr dein Mitleid". Takt 42/43 beweisen, daß das Motiv rhythmisch lautet:



also bei „langer" Ausführung:

Infolgedessen ist auch in Takt 20 die Ausführung nur richtig als , falsch aber als , und bei bleibt der Tatbestand rhythmisch genau derselbe, ganz gleichgültig, ob nun die Hauptnote auch noch einen Punkt bekommen hat. aber ist in *jedem* Falle falsch.

Aus diesem thematischen Zwang heraus ist auch der Anfang des Mittelsatzes



einzig richtig so auszuführen



Und nun die versprochene Bestätigung von Bach selber? Sie findet sich Takt 7 ff. vor dem Dacapo:

+ +

Ich dächte, das ist einhellig und deutlich! Also ist auch bei Buchstabe O (Petersscher Klav.Ausz.) (dei - ne hol - de) als zu singen, und das ist nicht der kurze, sondern der lange Vorschlag, aber eben nur vor dem zweiten Achtel des Takts als der „wirklichen" Hauptnote; das dritte Achtel könnte ebensogut Pause sein.

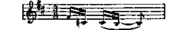
Oder die bekannte Sopranarie der Matthäus-Passion „Aus Liebe will mein Heiland sterben"; ich schreibe gleich her, wie sich m. E. die Ausführung des Flötenvorspiels aus den Schlüssen in Takt 4, 18, 33, 61 zwingend ergibt:



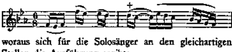
Besonders schlagend ist ebenda in der Baßarie „Komm süßes Kreuz" die Ausführungsnötigung bei



zu , denn bei käme der Vorhalt infolge der Synkope aufs schlechte, die Auflösung aufs gute Taktteil, was reiner Unsinn wäre. Ebenso in der Altarie mit Chor Nr. 36 „Ach nun ist mein Jesus hin" Takt 77:



Wieder einen bündigen Beweis liefert Bach selbst in der Kantate Nr. 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme", wo er im Duett Nr. 3 dem Sopran und Baß die Verzierung nur in seiner bekannten Abkürzung , im Breitkopfschen Klavierauszug zu interpretiert, vorschreibt, beim obligaten Instrument jedoch meiner Zählzeitregel gemäß (Takt 11) das betr. Motiv gleichzeitig als Sechzehntel ausschreibt, nämlich:



woraus sich für die Solosänger an den gleichartigen Stellen die Ausführung ergibt:



Andererseits zwingt im gleichen Satz das Gesetz der thematischen Konstanz, da Bach beim Quartensprung regelmäßig ausschreibt



auch, wo er den Sekundenvorhalt beim gleichen Motiv nur als Vorschlag schreibt, diesen genau so auszuführen, also

mein Heil, dein Teil

Daraus folgt die bei Bach (wie auch bei neueren Dirigenten, man denke an den 2. Satz von Beethovens Pastorale) häufig zu machende Beobachtung, daß bei dreiteiligen Taktbildungen bald jedes Drittel, bald nur das Zweidrittel in Abwechslung mit dem dritten Drittel als Zählzeit empfunden wird, also z. B. im 6/8-Takt der Rhythmus ♩ ♪ ♩ ♪ als agogischer Sonderfall zweier Achtelduolen (♫ ♫ = ♩. ♪ ♩. ♪), woraus sich dann der Vorhaltswert ♫ ♪ ergibt. Zugleich bietet sich so ein wichtiger Anhalt für die von Bach gewünschten Zeitmaße, z. B. im Schlußchor der Matthäuspassion, wo er in reizvoller Abwechslung bald den normal langen Vorhalt (im 3/4-Takt Achtel), bald den überlangen (Viertel vor der Halben) ausschreibt, wonach die Verzierungsnotation zweifelsfrei ebenfalls zu regeln ist — sozusagen ein Variationsspiel mit unserem „Gesetz der thematischen Konstanz".

Daß dauernd zweierlei Vorhaltsgrößen in einem Thema vorkommen können, lehrt die wahrhaft herrliche Altarie in Bachs Kantate 125 „Mit Fried und Freud" in eindeutiger Weise. Der Breitkopfsche Klavierauszug uniformiert alle Fälle zu:



gen - nach dir, mein treu - er Hel - land, sehn

während sich meines Erachtens zwingend folgende Ausführung ergibt:



Noch ein Wort endlich über die gänzlich ungeschriebenen Vorhalte in den Rezitativen, da es leider immer noch „moderne" Dirigenten gibt, die sie samt und sonders als „weichlich" ablehnen. Daß an der allgemeinen Notwendigkeit, bei den weiblichen Ausklängen der Rezitativphrasen Terzsprünge durch Sekunden-, und Quint- bezw. Quartschritte durch Quint- bezw. Quartenvorhalte zu schmeidigen, nicht der mindeste Zweifel obwalten kann, wolle man in Beyschlags Ornamentik oder geradewegs bei Mattheson, Heinichen usw. nachlesen. Außerdem hat Bach ja wohl für *seinen* Geschmack und nicht für den heutiger Straußianer etc. komponiert, darf also wohl die von ihm gewünschte Ausführung wie jeder andere Klassiker (wohlgemerkt zu diesem Kapitel auch Mozart und Weber!) verlangen. Es hat nun einmal nicht zu heißen

Jesus:

mit mei-nen Jün-gern drei - mal ver - leug - nen

so ge - sche - he dein Wil - le ich bin ein

Kö - nig, ich bin da - zu ge - bo - ren

sondern:

mit mei - nen Jün - gern drei - mal ver - leug - nen

so ge - sche - he dein Wil - le ich bin ein

Kö - nig, ich bin da - zu ge - bo - ren

Man wende nicht ein, wo Bach es gewollt, hätte er's schon ausgeschrieben — nein, Bach war ein Sohn der halbimprovisatorischen Praxis seiner Zeit, und die vielfach ausgeschriebenen Vorhalte sind höchstens noch ein Beweis mehr (wenn es dessen noch bedürfte), wie diese Formeln ausgeführt worden sind. Freilich — die An-

wendung will Geschmack, nicht Schematismus; wenn es heißt: „da antwortete er *nichts*" oder „daß sie ihn mit Listen *griffen*", so wird man beidemal die Worte nicht durch Vorhalte um ihre Härte bringen wollen. Überhaupt: diese Vorhalte sollen ein *espressivo* auf hervorzuhebenden Begriffen bedeuten, und es sei vor ihrer Überanwendung, zumal in den Ariosi und inmitten der Phrasen gewarnt — heute gibt es bereits Interpreten, die bei Bach überhaupt nicht mehr zwei Töne gleicher Höhe nebeneinander können stehen sehen, ohne den ersten von beiden als freien Vorhalt abzuändern — Vorhalte z. B. in dem Altrezitativ „Ach Golgatha" auf „Erden", „Werden", „Unschuld", „sterben" und am Schluß auf „Golgatha", wie ich's letzthin gehört, gehen also in dieser Häufung ganz gewiß wesentlich zu weit.

Jedem Nachdenklichen wird es danach ein leichtes sein, die Übertragung auf alle andern Einzelfälle des Bachschen Vokalschaffens vorzunehmen.

Die „Bache" in Arnstadt

Unveröffentlichtes vom Wirken eines großen Musikergeschlechtes in Arnstadt

Nach Aufzeichnungen in Kirchenbüchern und alten Akten zusammengetragen von W. HEIMANN, Arnstadt

(Nachdruck verboten)

Da seht diesen Kopf" ruft Richard Wagner einmal bei seinen Bachstudien aus, „seht diesen Kopf in der wahnsinnigen französischen Allongeperücke versteckt, diesen Meister als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen, selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie die Perücke und Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin, denn es ist unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen." So spricht ein von der Öffentlichkeit verhältnismäßig bald anerkannter Musiker von unserem „Direktor-Musices" Johann Sebastian Bach, wie sich der große Thomaskantor selbst bezeichnete. Mit Recht wird nach ihm, da er von Anfang August 1703 bis Anfang Juli 1707 an der Arnstädter „Neuen Kirche" seine *erste* Organistenstelle innehatte, Arnstadt eine thüringische Bach-Stadt genannt. Sie führt diesen Namen wohlbegründet, denn neben Erfurt, Eisenach und Weimar kann Arnstadt für sich in Anspruch nehmen, vor einigen Jahrhunderten nicht nur die begabtesten Bachs als Musiker zu ihren Bürgern gezählt zu haben, die Gerastadt, in der später Alexis schuf, stand, wie ich auf Grund jahrelanger Forschungen historisch zu belegen vermag, mit dem Urgeschlecht der Bache, mit den ersten Wurzeln, aus dem der große Baum eines Johann Sebastian hervorging, in engster Beziehung. Gewiß sprach Philipp Spitta, der große Musikgelehrte, der während seiner Bach-Studien oft in Arnstadt weilte, davon, daß „diese Stadt eine alte Sammelstelle des Bachschen Geschlechtes ist", an Namen führt er allerdings nur die vom musikgeschichtlichen Standpunkte aus bedeutendsten auf. Diese Zeilen stellen sich die gewiß nicht leichte Aufgabe, einen Überblick über die *Bache*, die in Arnstadt wirkten, oder mit dieser Stadt in Beziehung standen, zu geben. Die Arbeit dürfte für viele von besonderem Reize sein, da sich bis jetzt niemand fand, die Zusammenstellung zu bewerkstelligen.

*

Bleiben wir einmal, wenn wir vom ersten geschichtlichen Auftauchen des Namens Bach sprechen, ganz in Arnstadts Nähe. Das Geschlecht, dem Johann Sebastian entstammt, ist, ein grunddeutsches und läßt sich in seinem thüringischen Heimatsitz schon vor den Zeiten der Reformation nachweisen. Der Bach-Biograph Spitta nennt als den frühesten Vertreter des Geschlechts den einfachen Bauern Hans Bach aus Gräfenroda, einem Dorfe, etwa 2 Meilen südwestlich von Arnstadt gelegen. Vom Leben dieses Bach wissen wir soviel wie nichts; er hat, wie aus einem Briefe vom Februar 1509 hervorgeht, Ende des 15. Jahrhunderts dort gewohnt und wahrscheinlich in den Ilmenauer Bergwerken gearbeitet. Der Name Bach findet sich unter Bewohnern von Gräfenroda noch das 16. und 17. Jahrhundert hindurch, weiter war im Jahr 1676 in Ilmenau ein Johannes Bach Diakonus. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden wir in dem Dorfe *Rockhausen* (2 Meilen nordöstlich von Arnstadt) einen mit elf Kindern gesegneten reichen Bauern Wolf Bach. Die Rockhäuser Bachs, die alle Bauern waren, starben nach hundert Jahren aus. In dem Orte Molsdorf bei Erfurt wohnte das ganze 17. Jahrhundert hindurch ebenfalls eine reich verzweigte Bachsche Familie. Der älteste Molsdorfer Bach hieß ebenfalls Hans und soll 1606 geboren sein. Die Arnstädter Kirchenbücher sprechen von einem Nicol Bach aus Molsdorf, der in das schwedische Heer eingetreten war und am 23. Juni 1646 in Arnstadt begraben wurde, da „er trunkener Weise aus selbstgegebener Ursache erstochen wurde".

Die direkten Vorfahren Joh. Seb. Bachs finden wir in Wechmar bei Gotha, einem kleinen Ort, in dem die Bachs schon vor 1550 festsaßen. In welchem Zusammenhang dieselben mit den vorher kurz erwähnten Stämmen

stehen, ist nicht zu sagen, aber es hieße das Unwahrscheinlichste annehmen, wenn man ihn zwischen Familien gleichen Namens, die auf einem kleinen Flächenraum nebeneinander wohnen, leugnen wollte. Wechmars ältester Bach heißt wiederum Hans, erscheint, wie Pfarrer Dr. Koch feststellte „am Montage vor Bartolomei des Jahres 1561 als Mitglied der Gemeindevormundschaft" und mag 1520 geboren sein. Als sein Sohn kann Veit Bach gelten, der zwischen 1550 und 1560 geboren sein dürfte und allgemein als Stammvater des Zweigs der Bache gilt, aus dem Johann Sebastian entsproß. Vom Leben Veits, der seinen Vornamen von St. Vitus, dem Schutzheiligen der Wechmarschen Kirche trug, wissen wir wenig, vor allem fehlt uns sein Geburtstag. Selbst der vor zwei Jahren in Wechmar aufgefundene Bach-Stammbaum konnte diese Lücke in der Bachschen Familiengeschichte nicht beheben. Die frühere Annahme, Veit Bach sei aus Ungarn eingewandert, ist längst widerlegt, denn dieser Veit, auf den die Hausüberlieferung zurückgeht und der am Ende des 16. Jahrhunderts (1590 oder 1597) aus der Preßburger Gegend nach *Wechmar* bei Gotha einwanderte, war ein Wiederkehrender, den Heimweh und die Unmöglichkeit, seinem evangelischen Glauben dort treulich zu folgen, wieder nach dem Thüringerlande zurückführten. „Ist dannhero", so erzählt Johann Sebastian, der manches von seinem Urgroßvater Veit aufzeichnete, „nachdem er seine Güter, so viel es sich hat wollen tun lassen, zu Gelde gemacht, nach Deutschland gezogen." Veit war nach seiner Rückkehr nicht mehr allzu lange Bäcker. Als echter Thüringer liebte und übte er die Instrumentalmusik. „Er hatte", so sagt sein Urenkel Sebastian weiter, „sein meistes Vergnügen an einem Cythringen (einer kleinen Gitarre), welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währenden Mahlen darauf gespielet." Sebastian sagt in seinen Aufzeichnungen weiter: „Es muß doch hübsch zusammengeklungen haben. Wiewohl er doch dabey den Takt sich hat imprimieren lernen." Nach diesem Gelegenheitsmusiker, der am 8. März 1619 gestorben ist, wuchsen aus dem Geschlecht musikbegabte Größen hervor und der Name Bach steht seitdem mit auf dem ersten Blatt der Musikgeschichte.

*

Nun zum ersten Problem: Wodurch stand Arnstadt mit dem Ur-Bach-Geschlecht besonders mit jener Linie, aus der der große Sebastian hervorging, in unmittelbarer Verbindung? Wie in neuerer Zeit der Musikersohn Joh. Brahms und mancher andere in der Jugend sein Brot „durch Aufspielen zum Tanz" verdiente, so muß man sich auch die Betätigung der ersten Bach-Musiker nicht ausschließlich auf kirchlichem Gebiete denken, sondern sie als vorwiegend *weltliche* Musiker betrachten.

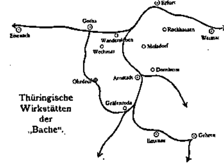
Der einzige uns bekannte Sohn des Veit, der Wechmarer Hans Bach, ist, mehr wissen wir auch von dessen Leben nicht, 1626 gestorben. Nehmen wir an, er wäre wie Johann Sebastian 65 Jahre alt geworden, so ergibt sich als sein Geburtsjahr 1561. War der Vater, was wir weiter annehmen wollen, um diese Zeit 30 Jahre alt, so wäre das Geburtsjahr unseres Urvaters Veit Bach 1531 (Spitta nimmt 1550 an). Ungefähr seit diesen Jahren, zumindestens seit Mitte des 16. Jahrhunderts, also um die Zeit von Luthers Tod, finden wir in Arnstadt „die Bache". Die heute noch vorhandenen Kirchenbücher und andere Aktenstücke bestätigen dies, die Aufzeichnungen deuten allerdings auch daraufhin, daß vor dem noch weitere, uns mit Namen nicht bekannte Bache hier wohnten. Dies bleibt allerdings nur eine Vermutung. Es ist ja bekannt, daß gerade um die erwähnte Zeit die über Deutschland gehende Reformationswelle und der Bauernkrieg zur Folge hatten, daß viele deutsche Bürger oft ungewollt ihren Heimatsitz verlassen und in eine andere Gegend übersiedeln mußten. Der erste urkundlich erwähnte *Bach in Arnstadt* war der in keiner Musikgeschichte erwähnte Caspar Bach, der von 1620 bis 1640 als „Hausmann" auf dem Schloßturm im Dienste des damaligen Grafen stand. Hausmann war der damals allgemein übliche Ausdruck für Spielmann oder Musikant. Laut seiner Bestallung „sollte er die Stunden schlagen und Tag und Nacht auf Reiter und Kutschen und auf alle Wege wo mehr denn zwei Reiter sind, zu achten haben, zugleich auch melden, da er in der Nähe oder in der Ferne Feuer sehe"[1]. Es ist begründet anzunehmen, daß der Stammvater *Veit* Bach (aus Wechmar) einst in Arnstadt weilte, denn der Musikgelehrte Spitta hält — urkundliche Erwähnungen unterstützen diese Annahme — den Turmwächter Caspar Bach für einen Bruder des Veit. Das Weib des Caspar Bach, die 1569 geborene Catharina Bachin war eine geborene Arnstädterin, sie starb am 15. Juli 1651 und wurde auf dem alten Friedhof beigesetzt.

*

Wir sind also, nachdem wir vom Zusammenhang des Ur-Bach-Geschlechts mit Arnstadt vorerst eine Hauptgrundlage haben, beim zweiten Kapitel angelangt, das uns die Namen und das Wirken bisher vergessener Bachs — hauptsächlich vor Johann Sebastian — vor Augen führen soll. Es ist freilich nicht leicht, das sagt schon

[1] Caspar quittierte später seinen Dienst, wurde Bürger und kaufte sich ein Häuschen in Arnstadt und zwar in der Jakobsgasse, nachweisbar das Eckhaus an der Mauer oder das danebenliegende. Er hatte mehrere, uns dem Namen nach meist nicht bekannte Söhne, die ihn in seinem Amte unterstützten. Einer davon, der am 7. September 1634 im Alter von 31 Jahren in Arnstadt verstorbene Melchior wurde sogar einmal zu seiner Zeit in einem Ratsprotokoll rühmlichst genannt. Unter den ersten Bachen, die die alten Arnstädter Kirchenbücher aufweisen, befindet sich ein am 1. Okt. 1637 im Alter von 19 Jahren verstorbener Nicolaus Bach, der zweifellos auch ein Sohn des Caspar war.

Spitta, zuweilen auch nicht möglich, sich durch die bunte Bach-Schar, die sich aus den Pfarr-Registern entwickelt, sicheren Weges hindurchzufinden. Bleiben wir der Klarheit halber vorerst beim Urstamm: der Bäcker Veit Bach hatte einen Sohn Hans, der sich nach seinen Lehrjahren in Gotha schon ganz der Musik zuwandte und 1626 im Pestjahr das Zeitliche segnete. Den Hans finden wir während seiner Gothaer Lehrjahre „Auf dem Turm des alten Rathauses", wo sein Lehrmeister Caspar Bach, der später in Arnstadt wohnt, seine Dienstwohnung hat. Zu bestimmten Stunden mußte Caspar mit seinen Gesellen den Choral abblasen. Hans Bach, der Musikant und Teppichmacher war, kehrte „nach ausgestandenen Lehrjahren" nach Wechmar zurück, heiratete später die Tochter des Gastwirts, Anna Schmied. Drei seiner Söhne



Thüringische Wirkstätten der „Bache".

sollen, was geschichtlich nicht erwiesen ist, durch den regierenden Grafen Schwarzburg-Arnstadt zu weiterer musikalischer Ausbildung nach Italien geschickt worden sein. Hans Bach ist einer der bekanntesten der ersten Bache, war er doch auch der beliebteste Tanzmeister seiner Tage, „den man sich seines prächtigen Spiels und seiner komischen Einfälle wegen nach Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieb, um den dasigen Stadtmusicis zu helfen". „Ringsum in Thüringer Landen, in Städten und Städtchen wohnen wir Sippen, ein kernig Geschlecht, sangeskundig in Kirche und Haus" so konnte von jetzt ab ein jeder Bach sein Geschlecht rühmen. Die Söhne des Spielmanns und Tanzmeisters Hans Bach, der noch in Wechmar seinen Wohnsitz hatte, bildeten dann den Grundstein für das Thüringer Musikergeschlecht. Drei treten unter seinen vielen Kindern, von denen die meisten Bauern blieben, besonders bedeutsam hervor: Johann der ältere, 1604 geborene, wurde als „Rathsmusikant" der Stammvater des Erfurter Geschlechts, das der Stadt auf lange Zeit so viele Organisten und Stadtmusiker geliefert hat, daß die letzteren noch zu einer Zeit (um 1800) „die Bache" hießen, als kein Träger dieses Namens mehr in der Stadt lebte. Ein weiterer Sohn Heinrich Bach, der von 1612 bis 1692 lebte (Riemann nennt irrtümlich 1615 als Geburtsjahr) widmete sich in Arnstadt nur der kirchlichen Tonkunst; er war, und das sei besonders festgehalten, der erste Bach-Organist in Arnstadt. Heinrich Bach bewohnte ein Haus in der Kirchgasse, wahrscheinlich Nr. 8 oder 10. Er hat von 1641—92, also über 50 Jahre, die Organistenstelle an der Ober- und Liebfrauenkirche bekleidet und konnte vor seinem Tode 28 Enkelkinder um sich versammeln. Olearius, der älteste Arnstädter Stadtgeschichtsschreiber, widmet in seiner Leichenrede, der wir auch das meiste, was wir von ihm wissen, verdanken, seiner Tüchtigkeit und Frömmigkeit die anerkennendsten Worte. In seinem Dienste hatte ihn zuletzt sein Schwiegersohn Christoph Herthum unterstützt, bei dem er auch in den letzten Jahren seines Lebens wohnte. (Im Hause Nr. 1 auf dem Kohlenmarkt, bei Glasermeister Ulrich, das auch später noch als Organistenwohnung diente z. B. Schlammann von 1809—1845.)

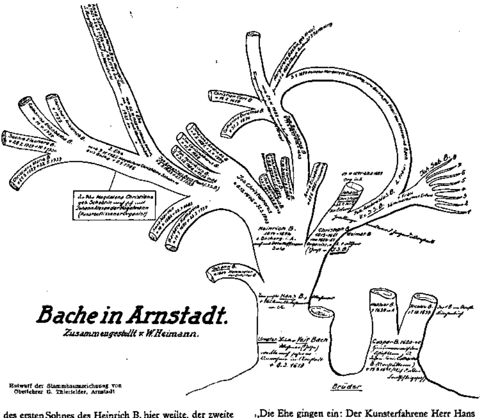
Bittere Not klopfte bald an Heinrich Bachs bescheidenes Häuschen. 52 Gulden betrug die Besoldung, die aber nach der Kriegszeit nicht ausbezahlt werden konnten. Im August 1644 wendet er sich als Bittsteller an den Grafen von Schwarzburg, weil er, wie er sagt, „aus sonderlicher Schickung des lieben Gottes für sich und seine kleine Familie kein Brot zu finden weiß," da die zugesagte Besoldung ihm schon über ein Jahr nicht gezahlt war, und er alles vorher erhaltene sich fast mit weinenden Augen hatte erbitten müssen." Über diesen Heinrich Bach steht im damaligen Arnstädter Kirchenbuch geschrieben:

> Hans Bachs (Wechmar) nachgelassener Sohn Heinrich B. (Organist von 1641 an) ist geboren am 7. November 1614 und gest. am 12. Juli 1692. Copuliert (verehelicht) am 2. Epiphanius 1642 mit Eva Hoffmann (geb. 11. Dez. 1616 gest. 23. Mai 1679) Tochter des Handelsmannes Christoph H. zu Sula (Suhl).

Aus dieser Ehe gingen folgende in Arnstadt geborene Kinder hervor:

1. Johannes Christopherus B. (zuerst in Arnstadt, später in Eisenach) geb. 8. Dez. 1642 (confirmiert 1654) 31. März 1703 gestorben.
2. Johannes Matthäus geb. 3. Jan. 1645 gest. 27. Aug. 1647
3. Johannes Michael (der Gehrener Bach) geb. 9. Aug. 1648 gest. — Mai 1694

Mit Freude stellen wir auch in diesem Zusammenhang fest, daß Arnstadt in Heinrich Bach, der nach Riemann ein geborener Erfurter war, einen der ersten tüchtigen Organisten aus der Ur-Bach-Linie während seiner ganzen Berufszeit innerhalb seiner Mauern sah. Weiter unterstreichen wir die wichtige, bisher unbeachtete Tatsache, daß der Großvater unseres Johann Sebastian, der Weimarer Christoph B. (1613—1661) als Pate bei der Taufe



Entwurf der Stammbaumzeichnung von Oberlehrer G. Thielfelder, Arnstadt

des ersten Sohnes des Heinrich B. hier weilte, der zweite Pate war Johann B. (Erfurt), der schon genannte Stammvater des Erfurter Geschlechts, der demnach das damalige kleine Arnstadt ebenfalls sah. Wie wenig bekannt ist ferner, daß schon der Großvater unseres Johann Sebastian, der, wie wir eben hörten, anläßlich einer Kindtaufe seines Bruders Heinrich zum erstenmale hier weilte, von 1654—1661 in Arnstadt als gräflicher Hof- und Stadtmusikus tätig war. Christoph B. wirkte die hauptsächlichste Zeit seines Lebens in Weimar, die Musikgeschichten nennen ihn kurz den Weimarer Bach, ohne zu erwähnen, daß er 1661, im Alter von 48 Jahren in Arnstadt starb.

*

Der erste in Arnstadt geborene Bach-Organistensohn Johannes Christopherus, von dessen Paten wir eben sprachen, heiratete am 26. Nov. 1667 die Tuchmachers-Tochter Maria Elisabeth Wedemann. Die Trauungsurkunde lautete im damaligen Stil:

„Die Ehe gingen ein: Der Kunsterfahrene Herr Hans Christoph Bach, verordneter Organist zu Eisenach, Herrn Heinrichs Bachs Organisten allhier eheleiblicher Sohn und die tugendsame Maria Elisabeth des Ehrenwerten und wohlgelahrten Herrn Johann Wedemanns verordneten Stadtschreibers allhier eheleibliche Tochter.“

Die zwei größten Vertreter der kirchlichen Tonkunst vor unserem Sebastian waren der Hof- und Stadtmusikus Johannes Christophorus, der in seiner Jugendzeit hier wirkte und Johannes Michael, der spätere Organist zu Gehren (ab 1673), der am 1. Epiphanius 1675 sich mit Catharina Wedemann Arnstadt (gest. 1684), der jüngsten Tochter des Stadtschreibers Wedemann, verehelichte und später der Schwiegervater von J. S. Bach wurde. (Seine jüngste Tochter Barbara wurde nach Verehelichung mit Johann Sebastian in Dornheim die Mutter von Friedemann und Emanuel B.).

Der Gehrener Bach war ebenfalls ein tüchtiger Tonschöpfer, von dem aber nur sehr wenig, aber musikalisch

umso wertvollere Werke auf uns gekommen sind. Tüchtig war der Gehrener Bach auch als Instrumentenmacher. Vor dem trefflichen Michael Bach wirkte seit 1698 der gebildete Kantor und Organist Johann Christoph (geb. 1673) in Gehren (Sohn des Johann Christian B. aus der Erfurter Linie). Er war so halsstarrig, zänkisch und hochmütig, daß er sich von Seiten des Arnstädter Consistoriums die Androhung der Entlassung zuzog. Der Erfurter Musiker Johann Aegidius, ein Bruder des vorerwähnten Joh. Christian holte sich am 9. Juni 1674 von Arnstadt Susanne Schmidt als Braut. Ihr Vater, ein Eisenacher Musiker, war vorher nach Arnstadt übergesiedelt.

Als weitere Kinder entsprossen der Heinrich Bachschen Ehe:

4. die Tochter Maria Katharina, geb. 17. März 1651, gest. 8. Sept. 1687 (verheiratet ab 19. Mai 1668 mit Christoph Herthum, Kürchenschreiber und Organist zu Ebeleben bei Sondershausen)
5. Joh. Güntherus, geb. 17. Juli 1653, gest. 10. April 1683, copuliert am 28. Nov. 1682 mit Barbara Margarete Kreul. Arnst. Bürgermeistersochter, die sich am 1. April 1684 — nach Joh. Güntherus' Tode mit Diaconus Joh. Bartholomey verheiratete. 10 Jahre später am 3. Mai 1694 heiratet sie J. S. Bachs Vater Ambrosius B. in Eisenach. (Kinder: Christian Carl geb. 16. 11. 1679 — Catharina Dorothea geb. 31. 3. 1676)
6. Anna Elisabetha geb. 25. Juni 1656 gest. zu Sondershausen (Datum fehlt mir) copuliert 24. Trinitatus 1776 mit Joh: Heinrich Kühn, Cantor zu Sondershausen.

*

Wir hörten in unserer Abhandlung auch etwas von Christoph Bach-Weimar, dem Großvater unseres Johann Sebastian, der nach längerem Wirken 1661 hier starb. Christoph B. hinterließ neben dem älteren Sohne (geb. 6. Sept. 1642) Georg Christoph, der nach Schweinfurt kam und der Vater der fränkischen Bache ist, ein Zwillingspaar Joh. Christoph und Joh. Ambrosius B. (geb. 22. Febr. 1645 zu Erfurt), die sich noch als Männer zum Verwechseln glichen. Joh. Christoph — nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Bach, dem Sohn Heinrichs — erhielt am 17. Febr. 1671 10 Jahre nach dem Tode seines Vaters Christoph eine Berufung als Hofmusikus nach Arnstadt. Auch er erreichte in dieser Stellung, in der er bis zu seinem Tode (25. Aug. 1693) verbleibt, kein hohes Alter. Ihre früheste Jugendzeit verlebten die Söhne Christophs, darunter der Vater Joh. Sebastians, in Erfurt; als sie 8 oder 9 Jahre alt waren, wurde Arnstadt der Aufenthalt der Familie; also auch der Vater unseres großen Johann Sebastian lebte längere Jahre in Arnstadt, unter des Vaters Anleitung wurde hier der Grund zu seinen musikalischen Fähigkeiten gelegt. Die äußere Ähnlichkeit der Zwillingsbrüder soll so groß gewesen sein, daß, wenn sie beieinander waren, die eigenen Frauen ihren Gatten nicht erkennen konnten und die Seelenübereinstimmung soll so weit gereicht haben, daß sie selbst Krankheiten miteinander teilten. Joh. Ambrosius und Johann Christoph begaben sich von Arnstadt aus nach des Vaters Tod und vollendeten Lehrjahren eine Weile als Kunstpfeifergesellen auf die Wanderschaft. Hernach trennten sich aber ihre Wege: Ambrosius wurde 1667 in Erfurt angestellt, Joh. Christoph erhielt, wie schon betont, eine Berufung des Grafen Ludwig Günther zu Schwarzburg-Arnstadt.

Joh. Christoph hatte wegen Zurücktreten vom Verlöbnis mit einer Arnstädterin Anna Wienerin manchen Verdruß. Der Stadtmusikus Gräser machte ihm, wie viele Ratsprotokolle beweisen, das Leben schwer. Dieser Bach lebte in ziemlich dürftigen Verhältnissen, genoß aber bei hoch und niedrig großes Ansehen, so daß eine wohlhabende Bäckerswitwe, Sophie Elisabeth Kannenwurfin mit ihm einen Vertrag abschloß, worin sie ihm ihr Haus „uff der Kohlgasse, ihren Garten in der Berggasse und die Hälfte ihrer Äcker vermacht, dafür aber bis zu ihrem Tode Speise und Trank erhalten wird." Sie hatte sich dabei täglich 2 Maß Bier und warme Kost ausdrücklich ausbedungen.

*

Über den musikgeschichtlich bedeutenderen Johann Christoph Bach, den 1642 geborenen Hof- und Stadtmusikus, finden wir in den Kirchenbüchern weiter, daß er sich am 5. März oder April (nicht mehr genau zu lesen) 1697 zu Ohrdruf mit Martha Elisabeth Eisentraut (geb. 1654 oder 1655) verehelichte. Sie starb nach ihrem Mann am 16. I. 1719, hat also die Arnstädter Zeit des großen Johann Sebastian miterlebt.

Aus der Johann Christoph Bachschen Ehe gingen folgende Nachkommen hervor:

1. Barbara Catharina, geb. 14. Mai 1680, gest. 23. März 1737 (ledig)

2. Anna Martha geb. 18. April 1682 gest. 23. Juli 1683	3. Joh. Ernestus geb. 8. Aug. 1683 gest. 21. März 1739
4. Joh. Heinricus geb. 3. Dez. 1686 gest. 11. Dez. 1686	
5. Joh. Christopherus geb. 13. Sept. 1689 gest. (vorerst unbek.) cop. 5. Febr. 1732	6. Joh. Andreas geb. 8. Mai 1692 gest. 3. April 1694

Johann Christoph Bach, der mit sechs Nachkommen gesegnete, wohnte in Arnstadt „Haus 43, über der Kohlgasse". 1683 war er noch Stadtpfeifer, dann wurde ihm der Titel „Hof- und Stadtmusikus" verliehen. Stadtkantor war der 1724 verstorbene Ernst Dietrich Heindorf.

Alte Aufzeichnungen lassen uns auch einen Blick in den damaligen Musiker- und Stadtpfeiferbetrieb tun. Als Lehrjungen sind bei Joh. Christoph B. unter „Jtem" (zu ihm gehörig) verzeichnet:

Simon, Jakob, Schorsch,
Volcholt, Nicolaus

als Gesellen: Faber, Erassmuss, Albrecht,
Reinhardt, Conrad, Beniymus

Johann Christoph B. war zweimal verheiratet. Unter den Söhnen ist besonders Joh. Ernst B. erwähnenswert, der, wie wir hören werden, der Nachfolger von Johann Sebastian wurde. Dieser, am 8. Aug. 1683 geborene

Johann Ernestus Bach

wirkte zeitlebens in Arnstadt, und zwar war er Organist an der Neuen Kirche und Liebfrauenkirche. Er verheiratete sich am 22. Okt. 1720 mit Helene Bachin geb. Wirthin aus Wandersleben (Helene B. starb 1721 zu Wandersleben, Joh. Ernestus überlebte sie um 18 Jahre, er starb am 21. 3. 1739 zu Arnstadt). An Kindern verzeichnet das Taufregister, die 1721, im Todesjahr der Mutter zu Wandersleben geborene Anna Susanne Maria, die am 24. Mai 1792 starb.

Das Auffinden des Namens Joh. Ernestus B. löst uns die bisher ungeklärte, wichtige Frage: Welcher Bach versah nach Joh. Sebastian in Arnstadt den kirchenmusikalischen Dienst? Kein anderer als Joh. Ernestus, der, wie aus seinem Lebensgang hervorgeht, Organist an der Neuen und der Liebfrauenkirche war. (In der Zeit, in der Bach hier wirkte, versah Ernestus sicher nur den Dienst in der Liebfrauenkirche.)

Dieser Amtskollege und Nachfolger des großen Sebastian führte am 9. Nov. 1725 Magdalene Christiane Schoberin aus Gotha als 2. Frau heim. (Gest. 9. Mai 1785.) Der Ehe entsprossen drei Töchter und ein Sohn, die für das Bach-Geschlecht keine Bedeutung mehr haben. Das Taufregister verzeichnet:

1. Christiane Marie geb. 25. März 1727 gest. 22. Mai 1733	2. Sophie Eleonore geb. 28. Febr. 1729 gest. 10. April 1730
3. Catharina Elisabetha geb. 15. April 1734 Todestag unbekannt	4. Christian Friedrich geb. 1737 Todestag unbekannt.

Die Witwe Magdalene Christiane Bachin, geb. Schoberin, verheiratete sich nach Ernestus Tode mit Joh. Alexander Högelmann (kunstbeflissener Organist), geb. 3. April 1719, gest. 21. Juni 1763. Zum ersten Male finden wir also in Arnstadt seit dem ersten Bach-Organisten Heinrich, der von 1641 an über 50 Jahre wirkte und nur selten von seinem Schwiegersohn Christoph Herthum unterstützt wurde, einen anderen Namen als den Bachschen für den Posten des „kunstbeflissenen Organisten"[1]. Man kann ruhig annehmen, daß die Bachs bis um 1800 herum in Arnstadt wohnten, das Musikergeschlecht, das vom Stammgeschlecht an bei uns zu finden war, starb, wie allenthalben in Thüringen gegen Mitte des 18. Jahrhunderts, besonders als große Musikerfamilie aus. Volle zwei Jahrhunderte von Mitte des 16. bis Mitte des 18. Jahrhunderts stand Arnstadt nachweisbar mit dem Bach-Geschlecht in Verbindung.

Hermann Kretzschmar, dem Künstler-Gelehrten zum Gedächtnis

Von Dr. ALFRED MORGENROTH (Berlin)

Es gibt einige wackere Naturen, die gerade auf der Grenze des Genies und des Talentes stehen, halb zum tätigen, halb zum idealischen Streben ausgerüstet . . . . sie haben nicht wie das Genie *eine* Richtung nach dem Schwerpunkt, sondern stehen selber im Schwerpunkte, so daß die Richtungen einander aufheben. . . . . Sie sollten aber einsehen, daß gerade sie, wenn sie ihren Ehrgeiz früh einzulenken wissen, das schönste Los vielartiger und harmonischer Kräfte gezogen. . ." In diesen Sätzen Jean Pauls, in denen einst der junge Schumann sein Wesen zutiefst erfaßt fand, liegt der Schlüssel zum Verständnis einer Erscheinung wie *Hermann Kretzschmar*. An und für sich sind Begabungen, wie sie hier charakterisiert werden, sicherlich gar nicht so selten, und gerade die Geschichte der Musikwissenschaft weiß genug Beispiele aufzuzählen. Aber die meisten gelangen nicht zur Entfaltung ihrer ganzen Produktivkraft, sondern bleiben in unfruchtbarer Zersplitterung stecken. Und warum? Weil sie die Forderung des Dichters, „den Ehrgeiz rechtzeitig einzulenken" nicht erfüllen! Nur wenige bringen die dazu nötige Charakterstärke auf. Männer wie A. B. Marx, Ambros, Fétis, Ph. Spitta und Hugo Riemann, um einige der bedeutendsten Begründer der modernen Musikforschung zu nennen, besaßen sie. Und daß Hermann Kretzschmar als Großer in ihrer Reihe fortleben wird, verdankt er letzten Endes gleichfalls dieser Eigenschaft.

Freilich gerade ihm, dessen vielfältig auseinanderstrebende Talente alle gleich stark nach Auswirkung drängten, mag die Selbstzucht und Selbstbeschränkung, auf die jenes „Ehrgeizeinlenken" schließlich hinausläuft, besonders schwer geworden sein. War es für ihn doch einfach ausgeschlossen, den Vollblutmusiker der in ihm steckte, zugunsten der Wissenschaft, zu der er sich früh berufen fühlte, auf die Dauer zu verleugnen oder gar völlig zu unterdrücken. Da galt es eine Form der Synthese zu schaffen, in der beide Grundkräfte seines Wesens sich harmonisch durchdringen konnten. Die vorbildlich-zielbewußte Art, wie er diesen Ausgleich zustande gebracht hat, ist das Bewunderungswürdigste an Kretzschmars Leben, das wir im folgenden in den Hauptabschnitten an uns vorüberziehen lassen wollen.

[1] Kurz vor J. S. Bachs Antritt in Arnstadt war nach Aufzeichnungen im Arnstädter Archiv ein Orgelspieler Andreas Börner — wohl aushilfsweise — tätig. Mit ihm war man sehr wenig zufrieden und er mußte, wie es heißt, „Bach ohne weiteres das Feld räumen". Er spielte allerdings in der kleineren Arnstädter Barfüßerkirche die Orgel bis zu seinem Tode. Andreas Börner bekam 1702, also ein Jahr vor Sebastian Bach, Anstellung bei der Neuen Kirche Arnstadt. Börner war damals 29 Jahre alt, stammte aber nach den Kirchenbüchern nicht aus Arnstadt. Woher er kam ist nicht mehr festzustellen. Er starb 1728 (9. Mai) im Alter von 55 Jahren.

Hermann Kretzschmar ist am 19. Januar 1848 zu Olbernhau im sächsischen Erzgebirge als Sohn eines Kantors und Organisten zur Welt gekommen. Das starke Heimatgefühl, das den Erzgebirgler zumeist auszeichnet, hat auch er sich zeitlebens bewahrt. Noch in seinen letzten Tagen bekannte er freudig, daß keine der mannigfachen Ehrungen, die ihm zu seinem 75. Geburtstag zuteil geworden, ihn so innig bewegt hätten, wie jene schlichte Deputation aus seinem Heimatort, die ihm die Nachricht überbrachte, daß der schönste Aussichtshügel in der Umgebung Olbernhaus ihm zu Ehren „Kretzschmarhöhe" getauft worden sei. Aber auch auf seine Herkunft aus einem Kantorhause war er stolz, und er durfte es sein, denn ein gut Stück alter „sächsischer Kantorentüchtigkeit" hat er von Hause mitbekommen. Selbstverständlich ist auch hier das solide Fundament seines Musikertums gelegt worden. Im Klavier- und Orgelspiel unterwies ihn der Vater, daneben wurden Violine und Violoncello gepflegt, aber sicherlich auch mit allen anderen Instrumenten, die bei gelegentlichen Festaufführungen in der Kirche zur Verwendung gelangten, mehr oder minder vertraute Bekanntschaft geschlossen. Der Besuch der Dresdener Kreuzschule brachte dann einen vertieften Musikunterricht bei dem angesehenen Kreuzkantor Jul. Otto, und einen weiteren musikalischen Gewinn durch regelmäßige Teilnahme an dem traditionellen Kurrendesingen, wobei es der stimmbegabte und von Hause aus gesanglich gut vorgebildete Knabe bald zum Präfekten brachte. Gleichzeitig aber erweckte der gründliche Lehrgang des altehrwürdigen Gymnasiums seinen wissenschaftlichen Sinn. Die „Gelehrtenschule" alten Stils hat sich an Kretzschmar nie verleugnet: Für solch einen richtigen Kreuzianer war es später selbstverständlich Ehrensache, die Doktordissertation *lateinisch* abzufassen. Der 23-Jährige widmete sie einer Untersuchung über die vorguidonische Notenschrift („*De signis musicis*"), mit der er 1871 sein philologisches Studium an der Leipziger Universität abschloß.

Nun war der Weg frei für selbständiges Wirken. Mit der ganzen Kraft jugendlicher Begeisterung für ein hohes Ziel nahm es der junge Doktor sogleich von allen Seiten her in Angriff. In der *Praxis* betätigte er sich als Dirigent von nicht weniger als vier Chören (darunter angesehene Institute wie die Leipziger Singakademie und der Bach-Verein). Zu gleicher Zeit wirkte er als eifriger *Lehrer* am Leipziger Konservatorium, dem er während der Studentenzeit, also ganz kurz zuvor noch als Schüler angehört hatte, und entfaltete außerdem eine rege Tätigkeit als *Musikschriftsteller* und *-kritiker*. (U. a. ließ er im Musikal. Wochenblatt Besprechungen der damals neuherauskommenden Brahmsschen Werke erscheinen, die ein bemerkenswertes Verständnis für den in jener Zeit noch allgemein auf Widerstand stoßenden Stil von Brahms' mittlerer Periode bekundeten und den Meister nach seinem eigenen Bekenntnis[1] nicht wenig gefördert haben.) Aber eine derartige Überanstrengung mußte sich notwendig rächen. Wäre Kretzschmar nicht eine überaus kräftige und zäh ausdauernde Natur gewesen, es hätte sicherlich nicht 5 Jahre gedauert, bis der körperliche Zusammenbruch erfolgte. Nun half nichts als vollständige Arbeitsruhe. Freilich, nicht lange hielt der Rastlose dabei aus. Nach einem kurzen Intermezzo als Theaterkapellmeister (dessen er sich noch im Alter sehr gern erinnerte) folgte er 1877 einem Ruf als Universitätsmusikdirektor nach Rostock. Zehn Jahre verblieb er in dieser Stellung, die ihm, ebenso wie das 1880 daneben übernommene Amt eines Städtischen Musikdirektors Gelegenheit zu fruchtbarer musikalisch-praktischer Tätigkeit gab, aber auch seinem Drang zu wissenschaftlicher Wirksamkeit genügend Spielraum ließ.

Hier in Rostock wurde dasjenige Werk begonnen und in den Grundzügen fertiggestellt, das wie kein zweites den Namen des Verfassers volkstümlich gemacht hat: der „*Führer durch den Konzertsaal*" (1. Teil 1888). Es stellt bei all seiner Volkstümlichkeit zugleich Kretzschmars größte und bedeutungsvollste wissenschaftliche Leistung dar. Wieviele Nachahmer und Konkurrenten das allbeliebte Buch auch auf den Plan gerufen hat — keiner hat bisher diese seltene Verschmelzung von historischer Gründlichkeit, ästhetisch-kritischer Einsicht und formvollendeter poetischer Anmut der Darstellungsweise zu erreichen, geschweige denn zu überbieten vermocht! Um an dieser Stelle auch gleich die übrigen Kretzschmarschen Publikationen zu streifen, so sind seine zahlreichen *Aufsätze* (1911 in zwei stattlichen Bänden gesammelt erschienen) in erster Linie zu nennen. Ob sie historische Probleme zum Gegenstand haben oder zu Fragen unseres gegenwärtigen Musiklebens Stellung nehmen, überall bestechen sie durch tiefgründige Erfassung des Wesentlichen, Originalität und Klarheit der Gedanken sowie Meisterschaft des Stils. Kretzschmars „*Bericht*" über die große *Bach-Ausgabe* (Bd. 46), sowie seine chronologische Zusammenstellung von *Bachschen Handschriftenproben* sind Veröffentlichungen von hohem wissenschaftlichem Wert. Dagegen weisen seine letzten großen Spezialarbeiten „*Geschichte des neueren deutschen Liedes*" (1. Teil 1911) und „*Geschichte der Oper*" (1919) trotz bewunderungswürdigem Forscherfleiß im Einzelnen und scharfsinniger Aufspürung vieler bis dahin verborgener Zusammenhänge manche empfindlichen Lücken und Proportionslosigkeiten auf. Eine noch später geschriebene „*Einführung in die Musikgeschichte*" verleugnet leider nicht den Charakter einer flüchtigen Gelegenheitsarbeit.

Das auffällig frühe Einsetzen der Greisenhaftigkeit, für das dieses Nachlassen und völlige Versiegen der Produktionskraft symptomatisch ist, wird uns verständlich werden, wenn wir sehen, welche Arbeitslasten Kretzschmar in der zweiten Lebenshälfte noch auf sich geladen hat.

Als er 1887 nach Leipzig zurückging, begnügte er sich nicht mit dem Posten eines Universitätsmusikdirektors, den er jetzt auch hier bekleidete, sondern übernahm wiederum eine ganze Reihe von öffentlichen Nebenämtern, als deren bedeutendstes das des Riedel-Vereins-Dirigenten hervorzuheben ist. Besonders fruchtbar für das Leipziger Musikleben wurden die von ihm 5 Jahre hindurch (bis zur Berufung Nikischs an das Gewandhaus) als Ergänzung zu den Gewandhauskonzerten veranstalteten „Akademischen Orchesterkonzerte", in denen er seltene, namentlich vorbachische Werke zur Aufführung brachte. Über den Dirigenten Kretzschmar ist zu sagen, daß er, obwohl mit starkem musikalischem Temperament begabt, zwar keine unmittelbar zwingende Suggestivkraft ausstrahlte, aber jedenfalls sein Handwerk sehr anständig beherrschte. (Geradezu erstaunlich war sein musikalisches Gedächtnis, das ihn befähigte, noch nach 20jähriger Taktstockruhe ein Werk wie Liszts „Graner Festmesse" in der Berliner Hochschule *auswendig* zu dirigieren. Auch durch seine unglaubliche Fertigkeit im Partiturspielen hat er noch im hohen Alter manch einen seiner Universitätshörer verblüfft.) Ein neuerliches Versagen seiner Gesundheit zwang ihn 1898, auf das anstrengende Dirigieren gänzlich Verzicht zu leisten und sich ausschließlich seiner Dozentur zu widmen. Inzwischen hatte sich sein wissenschaftlicher Ruf so gefestigt, daß sich das Ministerium 10 Jahre nach Spittas Tod endlich entschloß, in Berlin eine ordentliche Professur für ihn einzurichten (1904; bis dahin waren für die musikalische Disziplin nur außerordentliche in Preußen vorgesehen).

Hier in der Zentrale, in enger Zusammenarbeit mit der vorgesetzten Behörde, bot sich nun dem Gelehrten nicht nur Gelegenheit zu fruchtbarer und weithin resonierender Lehrtätigkeit, sondern auch zur Verwirklichung langgehegter Pläne für eine Reform des musikalischen Unterrichts. Zumal seit der Ernennung zum Direktor des Kgl. Instituts f. Kirchenmusik (1907) konnte er

[1] Diese Mitteilung wie auch manche andere Notiz dieses Aufsatzes verdanke ich meinem verehrten Lehrer *Max Friedländer*.

in dieser wichtigen Frage Entscheidendes durchsetzen. Auch die Berufung als Nachfolger Joachims zum Direktor der Kgl. Hochschule (zwei Jahre darauf) erwies sich zunächst als segensreich, indem Kretzschmar hier gleichfalls wertvolle Reformen anbahnte und das solange im reaktionärsten Fahrwasser segelnde Institut in fortschrittliche Bahnen hinüberzulenken bemüht war. Daß in den zehn Jahren seiner Direktionsführung dieser anfängliche Fortschrittsgeist nicht recht von der Stelle zu rücken vermochte und infolgedessen Kretzschmars Nachfolger Fr. Schreker und sein tatkräftiger Mitarbeiter Georg Schünemann jetzt ihrerseits wieder eine dicke Staubschicht hier mühsam zu beseitigen hatten, das ist nun einmal der Lauf menschlicher Dinge.

Der Unermüdliche hatte sich zuviel aufgebürdet. Noch ist von seinen zahlreichen Nebenämtern in allerlei Kommissionen, Sachverständigenausschüssen und Gesellschaften (die wie die 1917 als Nachfolgerin der früheren I. M. G. begründete Deutsche Musikgesellschaft zum großen Teile seiner Anregung die Entstehung verdankten) noch von seiner umfangreichen Herausgebertätigkeit (so z. B. der bekannten Denkmälerpublikationen und der verdienstvollen „Handbücher") nicht einmal die Rede gewesen. Daß bei dieser ununterbrochenen Überlastung auch seine schier unerschöpfliche Spannkraft einmal ihre Elastizität für immer einbüßen mußte, war vorauszusehen. Wer das aber, als auch der Verfall längst offenkundig war, nicht einsehen wollte, das war der Betroffene selbst. „Den Ehrgeiz rechtzeitig auszulenken", um bei dem Jean Paulschen Bilde von vorhin zu bleiben, dazu hat sich Kretzschmar leider nicht zu entschließen vermocht. Daß dieses altersschwache Sichfestklammern an Aemter, die er seit Jahren schon nicht mehr auszufüllen imstande war, manche unerquicklichen Verhältnisse in den in Frage kommenden Instituten zur Folge gehabt hat, das darf selbst in einem Gedenkartikel nicht schamhaft verschwiegen werden. War es doch so weit gekommen, daß schließlich auch die treuesten Verehrer des greisen Gelehrten aufatmeten, als das Zwangspensionierungsgesetz (1919) endlich seinen Platz für frischere Kräfte freimachte.

Aber wie wenig diese Verstimmung gegen den „überalterten" Beamten der allseitigen Hochschätzung für die Gesamtpersönlichkeit Kretzschmars Abbruch tat, das zeigte sich so recht bei der Feier seines 70. Geburtstages, die sich förmlich zu einem Festkongreß der deutschen Musikwissenschaft auswuchs. Und das tritt heute von neuem zutage, in der allgemeinen Erschütterung und Trauer über die Nachricht, die es uns zur schmerzlichen Gewißheit macht, daß dieser Große nicht mehr unter uns weilt. Weil er unvergängliche Werte der Kunst nachschöpferisch zu verlebendigen wußte, wird er in unserem Gedächtnis fortleben, als sei er selber ein Schöpfer gewesen!

Vom Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M.

Das Satyrspiel machte diesmal den Anfang. Vielleicht um programmatisch anzudeuten, welch heiterer Jahrmarkt so ein Fest ist und zudem, wie auch der Allgemeine Deutsche Musikverein nicht über seinen Schatten springen kann; nicht über die Schatten im Musikausschuß, wo persönliche Wünsche einzelner die Auswahl gelegentlich verdunkeln (in diesem Jahr die Vorliebe für Schweizer Komponisten, die ja nicht von ungefähr kommt), und nicht über den breiten Schatten, den die Berge von Durchschnittsware werfen. Trotzalledem; wenn man es prinzipiell für besser hält, daß anstatt eines Dutzends guter Übermittelware lieber neben einer Masse belangloser Arbeiten ein Werk von überragender Bedeutung gefunden und herausgebracht wird, so muß man diesmal zufrieden sein — denn die dem Satyrspiel folgende Tragödie, die Musik *Alban Bergs* zu Büchners Wozzek war der große Gewinn des 54. Tonkünstlerfestes, ein Werk von genialer Eingebung und meisterhaftem Satz, überraschend in der wunderbar klangreichen Fülle der illustrativen Teile, unmittelbar packend und überzeugend im Gefühlsmäßigen — eine Musik, den Worten Büchners kongenial.

Ernst Krenek hat sich den Text zu seiner Komischen Oper „Der Sprung über den Schatten" selbst geschrieben. Der grundlegende Einfall: die Gebundenheit des Menschen an seinen Schatten, d. h. an seine körperlichen und geistigen Fähigkeiten und Unfähigkeiten, an verschiedenen Typen des ehrenwerten Menschengeschlechts in einem amüsanten Lustspiel-Durcheinander zu zeigen, ist ausgezeichnet, ebenso die Absicht der Gestaltung dieser Idee als Zeitsatire, als einer Verulkung des Spiritistenrummels, der Foxtrott- und Shimmywut und politischer Hanswurstiaden (sei es im Serenissimus-Frack oder unter roter Jakobinermütze). Hier in diesem Versuch einer Satire liegt die tiefere Bedeutung des Krenekschen Stückes. Aber zur Ausführung solcher Idee muß man überlegen genug sein, um über die schattenreichen Jammerquellen seiner Komödie hinwegschauen, oder erfahren genug, um sie herum oder durch sie hindurchschauen zu können; doch an dieser geistigen Überlegenheit, die mit Humor gepaart zu sein pflegt, fehlt es — oder aber man müßte eine ausgesprochen satirische Begabung mit geistreichem, scharfem Witz sein — aber daran fehlt es auch. So bleiben die Gestalten in der Niederung des Kabarett-Spaßes stehen, wo sie — zu Helden einer dreiaktigen und zweieinhalbstündigen komischen Oper erhoben — sich und die Zuhörer auf die Dauer langweilen. Es fehlt für die Bühne, die für ihre größeren Verhältnisse auch größere Spannkraft und tiefere Hintergründe (eben auch geistige) braucht, soll sie nicht flache Operette sein, außer an Witz, auch an Tempo. Im ersten Akt ist es zunächst vorhanden, dann kommen aber vom Maskenfest an Hemmungen und tote Punkte. Leider läßt auch Kreneks Musik gerade das vermissen, was man am meisten erwartet hätte, musikalischen Witz; von Humor gar nicht zu reden. Die parodistische Arie des Laurenz Goldhaar und der flotte Dialog der ersten Szene waren da die einzigen Lichtblicke. Wo sonst die Musik (wie im Maskenfest) durch Tempo und Rhythmus fesselt, da lehnt sie sich an Jazzbands an. Nicht einmal ein paar nette Orchesterspässe waren zu belachen. Wenn es überhaupt einmal etwas zu lachen gab, war es meistens über die, sich der köstlichen und lustigen Bühnenbilder *Ludwig Sieverts* bedienende, einfallsreiche Inszenierung *Walther Brüggmanns* und die urlebendige beschwingte Regie *Josef Gareis'*. Deren Arbeit zusammen mit der prächtigen musikalischen Leitung Dr. *L. Rottenbergs* und der glänzenden Verkörperung der Hauptrollen durch *Jean Stern, R. v. Schenk, Else Gentner-Fischer, Betty Mergler, Elisabeth Friedrich, Hermann Schramm* und *Max Roller* war höchsten Lobes wert. Eine Meisterleistung, wie sich der ganze Apparat auf diesem gefährlichen Boden, auf diesem ihm neuen und fremden Gebiet hervorragend sicher bewegte!

Bei allem Negativen, was über das Werk zu sagen ist, muß doch festgestellt werden, daß Kreneks eigenstes Gebiet vielleicht gerade die Oper ist. Abgesehen von der Kühnheit, mit der er sich in Neuland (das zunächst oft Ödland zu sein pflegt) begibt, verrät er einen sicheren Blick für die formale Disposition eines musikalischen Bühnenwerkes (wie sie das Maskenfest z. B. oder die dritte Szene des zweiten Aktes zeigt).

Der zweite Tag im Opernhaus brachte die Uraufführung des „Dämon" von *Paul Hindemith*, einer Tanz-Pantomime nach einer Dichtung von *Max Krell*. Hindemith ist so sehr absoluter Musiker, so wenig literarischer Musiker, daß ihm eine Dichtung wie diese — in der dem Dämon des männlichen Sinnentriebes

zwei Mädchen zum Opfer fallen — eigentlich nur rhythmische Antriebe geben kann. Er lebt zu sehr in der Substanz der *Musik*, schafft zu sehr aus ihren eigenen Gesetzen heraus, als daß er programmatisch dem Texte folgte. So ergibt sich eine starke, freilich an die Quartette an innerem Gehalt nicht heranreichende musikalische Schöpfung, die mit der Pantomime auf der Bühne oft nur rhythmisch parallel geht, ihr aber weder eine stark sinnliche Klanguntermalung noch eine illustrative Unterstützung in musikdramatischem Sinne gibt. Hindemiths Musik hatte bei dieser Konstellation kaum etwas, die Pantomime viel zu verlieren. Die Darstellung war ziemlich primitiv, tänzerische Eingebungen fehlten und so wartete man (nach dem eindrucksvollen Anfang des lauernden Dämon) vergeblich auf packende Momente.

Nach dem „Dämon" gab es Stravinskys „Geschichte vom Soldaten", die bei ihrer ersten Aufführung in Frankfurt hier schon besprochen worden ist. Die Aufführung unter *Hermann Scherchens* Leitung war ausgezeichnet; Fritz Odemar als Soldat, Hermann Schramm als Teufel, Ilse Petersen als Tänzerin vortrefflich, Carl Ebert als Vorleser ein wenig zu komödiantenhaft, zu bewußt ins Publikum spielend. (Da lobe ich mir seine Kopie im „Affensteiner Felsenkeller".) Schade ist nur, daß die prächtige Nachdichtung Hans Reinharts das russische Milieu ins schweizerische überträgt, wodurch der Eigenart des Werkes manches verloren gegangen ist.

In einer Sonderaufführung wurde im entzückenden Rokokotheater in Homburg *Henry Purcells* „Dido und Aeneas" (1680) gegeben. Zwar nur konzertmäßig, aber doch von stärkster Wirkung auch in dieser Form. Eine edle, unverbrauchte Musik spricht da unmittelbar zu einem, am eindringlichsten in den prachtvollen Chören, in denen sich die alte englische Chortradition ganz herrlich offenbart. Die Partien waren mustergültig mit den Damen Sutter-Kottlar, Kandt, Kleinschmidt, Liebhold, Spiegel und den Herren Stern und Ernst besetzt. *Hermann Scherchen* — von Li Stadelmann ganz ausgezeichnet am Cembalo unterstützt — zeigte sich hier als Nachschöpfer alter Musik ebenso stilsicher, wie als Interpret moderner Werke. Mit außerordentlicher Spannkraft und kraftvollem Schwung löste er seine zum Teil sehr schwierigen Aufgaben als Festdirigent.

Gerhard von Keußler, der am 6. Juli seinen 50. Geburtstag feiert, erschien zum ersten Mal auf einem Tonkünstlerfest mit dem Oratorium „Zebaoth", dessen Text er unter Anlehnung an das alte Testament mit feinem dichterischen Gefühl geschaffen hat. Die ernste, grüblerische Natur Keußlers kommt, wie in andern Werken, auch hier deutlich zum Ausdruck. Diese Musik entströmt nicht einer freudig und leicht sprudelnden Musikerphantasie; ihre durchaus edle Sprache verrät das Ringen mit künstlerischen Problemen und mit dem Stoff. Diese Musik ist unter Schmerzen nachgeschafft, der Dichtung gehorsame Dienerin. Bei aller Feinheit und Eigenheit einzelner Teile vermag Keußlers Musik einen letzten Endes doch nicht unmittelbar in ihren Bann zu zwingen, dafür hängt ihr das Konstruktive zu schwer an den Gliedern, dafür ist sie nicht triebhaft und ursprünglich genug. Vor allem fehlen ihr eine aus *ihren* Gesetzen heraus entstandene Anlage im Großen, d. h. eine das *musikalische* Ohr befriedigende Disposition von Einzelgesang, Chor- und Instrumentalteilen (der zweite Teil ist darin wesentlich glücklicher aufgebaut) und die notwendigen rhythmischen Kontraste, schließlich auch ein genügendes Maß von Plastik im Orchester, das nicht immer einwandfrei behandelt wird. Diese Mängel vermag aber in einem so ausgedehnten Werk auch die textliche „Handlung" nicht zu beheben. Leider kam das Werk unter des Komponisten umsichtiger Leitung — infolge sehr ungünstiger Aufstellung des Chores — in einer dynamisch wenig befriedigenden Aufführung heraus, so daß die Schwächen der Musik noch verschärft wurden. Die Chöre (Rühlscher Verein, Cäcilienverein u. a., sowie ein Knabenchor) hielten sich vortrefflich, die beiden Solopartien waren mit *Antoni Kohmann* (Prophet) und *Emmi Leisner* (Sulamith) hervorragend besetzt.

Anstelle der Kammermusik, die diesmal überhaupt nicht vertreten war (der Einfluß und die Bedeutung Donaueschingens macht sich da geltend) trat erfreulicherweise ein hauptsächlich a cappella-Chören gewidmetes Konzert. Man wird diesem stark vernachlässigten Gebiet wohl überhaupt wieder mehr Aufmerksamkeit als bisher widmen müssen, zumal da sich immer mehr Komponisten der a cappella-Chorkomposition zuzuwenden scheinen. *Hans Pfitzners* „Columbus" (op. 16 für achtstimmigen gem. Chor) schwingt sich nach einem etwas spröden Anfang zu schöner Höhe empor. Die edle Linienführung, die klangliche Frische machen das Werk zu einem der wertvollsten Stücke der modernen Chorliteratur. Welcher Gegensatz dazu einerseits *Richard Straußens* 16stimmige „Deutsche Motette" in ihrer üppigen, schwelgerischen Klangfülle, ihrer melodischen Biegsamkeit und Geschmeidigkeit und andererseits *Schönbergs* „Friede auf Erden", in dem neue Ausdrucksmöglichkeiten weniger auf klanglichem als auf linearem Wege für den Chor gesucht werden. Straußens Motette, ein Virtuosenstück technischer Meisterschaft, besticht durch die prachtvolle Ungezwungenheit und Beweglichkeit seiner Linien, die sich besonders gegen das Ende zu („Laß aus dem Duft von Edenszweigen in meinem Traum die Frucht des Lebens niederhangen" usw.) zu einem wunderbaren Geflecht lebenden Tongerankes verdichten. Herrlich besonders in dem lichtvollen Emporstreben der Linien, die wie Frühlingsbänder aufwärts flattern. Das Werk, das infolge seiner Enharmonik der (relativen) Reinheit der Ausführung erhebliche Schwierigkeiten bereitet, wurde vom Cäcilienverein unter Leitung Dr. *Stephan Temesvarys* und unter Mitwirkung der Solisten Adele Metz, Anny Siben, Pauline Jack, Annemarie Klee-Eck, Ruth Arndt, Paul Tödten und Julius Schüller ganz prächtig wiedergegeben. *Hermann Scherchen*, der Pfitzners Columbus mit seinem „A cappella-Chor 1923" mustergültig dargeboten hat, brachte auch Schönbergs Werk ausgezeichnet, im Tempo freilich vielfach ein wenig zu gehetzt, heraus. (Über das Werk selbst ist anläßlich seiner Aufführung durch Scherchen im vorigen Jahr bereits berichtet worden; der starke Eindruck hat sich auch diesmal wieder bestätigt.)

Othmar Schoecks „Ghaselen", ein Liederzyklus (nach Gottfried Keller) für Bariton, Flöte, Oboe, Trompete, Schlagzeug und Klavier zeigte den Schweizer Komponisten von seiner besten Seite als Lyriker; besonders wo es ein wenig humorig zugeht, ist Schoeck erfreulich. Der Aufwand der Mittel schien mir freilich, gerade bei der Knappheit der Diktion, nicht immer begründet; vieles hätte sich auch mit Klavier allein darstellen lassen. Neben manchem originellen Einfall gibt es trockene, unfruchtbare Stellen, über die auch der Baritonist Felix Löffler, als Gestalter nicht eben groß, nicht hinweghelfen konnte. Um die Aufführung hatten sich neben dem Komponisten als Leiter die Instrumentalisten Ploch, Richter, Evers, Franz (der glänzende Schlagzeuger des Frankfurter Opernhaus Orchesters) und Fritz Malata (Klavier) verdient gemacht.

Ein Quartett für vier Trompeten von *Alexander Jemnitz* verdient als interessanter Versuch Beachtung; nicht nur wegen der Bebauung eines wenig beachteten Feldes, sondern auch wegen der Erweiterung des Ausdrucksgebietes der Trompete, die sich zur Kantilene ebenso eignet wie zu allerhand komischen Einfällen und meistens nur signalartige Dinge schmettern muß. Jemnitz geht radikal von waldhornseligen Quartettblasen weg, um frei von assoziativen Bindungen, aber doch charakteristisch für seine Instrumente schreiben zu können. In den ersten beiden Sätzen, einem allegro con brio und einem presto giocoso scheint er mir die besten Einfälle gehabt zu haben; im langsamen Teil vermißte ich dagegen eine Erweiterung des Stimmumfangs nach der Tiefe.

Das Werk wurde von den Herren Evers, Grüßler, Herold und Stöhr vortrefflich geblasen.

Ein Vormittag des Festes war *Alois Haba* gewidmet. In einem von großem Wissen, langer, ernster Arbeit und echter, ehrlicher, ja fanatischer Begeisterung zeugenden Vortrag suchte er die Grundlagen, die Berechtigung und Notwendigkeit des Vierteltonsystems zu beweisen. Da er uns seine Ausführungen für das Donaueschinger Sonderheft zum Abdruck zur Verfügung gestellt hat, erübrigt sich an dieser Stelle ein Eingehen auf seine Gedankengänge. Dem Vortrag folgten eine Anzahl von Werken Habas im Vierteltonsystem. So zunächst das Finale aus dem 2. Quartett, das ich bereits bei seiner Uraufführung in Donaueschingen im vorigen Jahr hier gewürdigt habe. Es verstärkte meinen Eindruck, daß Haba gerade in diesem Satz nach anfänglichen Versuchen sich bereits in erheblichem Maße freigeschrieben hat und seinen musikalischen Intentionen sicherer nachgehen kann als in dem noch von theoretischen Erwägungen belasteten 1. Quartett. Einen fast noch stärkeren Eindruck nicht nur von Habas kompositorischem Schaffen, sondern auch von der praktischen Möglichkeit und Durchführbarkeit des Vierteltonsystems machte ein a cappella-Chor, für dessen Einstudierung und staunenswerte reine Wiedergabe *Hermann Scherchen* und die Sängerinnen Walli Bräuchle, Lotte Kleinschmidt, Alice Neu und Dora Poppen ungeteilte Bewunderung verdienen. Inhaltlich stellt sich der Chor als ein ungemein stark und frisch musiziertes Stück hin, das melodisch, rhythmisch und harmonisch fesselt und ganz unbelastet von irgendwelchen klanglichen Klügeleien erscheint. Daß die Vierteltöne vom unvoreingenommenen Ohr überall da ganz zwanglos aufgenommen und verstanden werden, wo sie im linearen Zug erscheinen, bewies außer diesen beiden Werken eine Fantasie für Violine Solo, die Adolf Rebner zum Vortrag brachte. Dagegen konnte die Vorführung eines Klavierstückes auf dem von Grotrian-Steinweg konstruierten Vierteltonklavier nicht befriedigen. Technische Unvollkommenheiten, die starre, unbiegsame Intonation des Tasteninstrumentes, die oft unliebsam an verstimmte Klaviere erinnernden Klangkombinationen lassen die Frage der Brauchbarkeit des Klaviers für das Vierteltonsystem vorläufig noch fraglich und ungelöst erscheinen. Alois Haba, der leidenschaftliche Kämpfer für das neue System, konnte trotzdem einen großen Erfolg für sich und seine Sache buchen. (Da ich die beiden Orchesterkonzerte nur zum Teil anhören konnte, wird unser Mitarbeiter Dr. Hermann Erpf darüber berichten.)

Hugo Holle.

* * *

Die zwei Orchesterkonzerte des Tonkünstlerfestes brachten außer einer Reihe von neuen Werken als Huldigung zum 60. Geburtstag von *Richard Strauß* dessen „Sinfonia domestica", deren Uraufführung vor 20 Jahren beim damaligen Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. stattgefunden hatte. Das damals revolutionär neue Werk berührt heute altvertraut und niemand wird darin mehr „Kakophonien" (dieses Wort ist inzwischen überhaupt aus der Mode gekommen) finden. Aber bewahrt hat sich das Werk eine unverwelkliche Frische des Kolorits und eine Klarheit und Durchsichtigkeit der Disposition, die es noch heute für symphonische Werke zu einem gefährlichen Nachbar machen.

Jan Ingenhovens „Sinfonische Phantasie unter Benutzung eines altniederländischen Volksliedes" leidet unter einem bedenklichen *Mangel* an Phantasie, der durch eine saubere Satzweise nicht ersetzt werden kann. Ernst Georg Wolffs „Ouvertüre zu einer komischen Oper" entbehrt nicht nur der Komik, sondern auch der Heiterkeit (Vergleichsmaterial bietet eben wieder die Domestica). *Erhart Ermatingers* „Sinfonia" ist reifer, selbstsicherer, aber im Aufbau und in der Verwendung neuerer satztechnischer Mittel (Harmonik, Instrumentation) noch nicht recht gelungen. Noch ungerechtfertigter als bei diesen Werken ist der Aufwand eines Kolossal-Orchesters in der „II. Sinfonie in einem Satz" von Karol Rathaus. Konventionelle Thematik, wenn frisch, dann trivial, sonst trocken und brüchig, gequältes Pathos und viele hohle, leere Stellen lassen Erfindungskraft und Wurf des Ganzen vermissen.

Sehr erfreulich wirkten in dieser Umgebung „Vier Baritongesänge mit Orchester" von Ferruccio Busoni (von Jean Stern trotz Indisposition ausgezeichnet gesungen). Knappheit der orchestralen Fassung, äußerste Sicherheit des Ausdrucks und Vollendung des formalen Aufbaus kennzeichnen diese wertvollen Stücke.

Packendes Erlebnis aber waren die „drei Bruchstücke aus der Oper Wozzek" von *Alban Berg*. Hier war geniale Eingebung, die sich nicht beschreiben läßt, die zu spontanem Beifall hinriß und dieses Werk zum stärksten Erfolg des ganzen Tonkünstlerfestes machte. Hier ist keine thematische Arbeit, kein Instrumentation, sondern *Musik*, die als Ganzes entstanden ist und nur als Ganzes hingenommen werden kann. Berg, dem fast 40jährigen Schönberg-Schüler, ist dieser große Sieg herzlich zu gönnen. *Beatrice Sutter-Kottlar* sang die Partie der Marie mit jener Gestaltungskraft, die sie wohl zur besten Interpretin neuerer Gesangswerke gemacht hat.

Hermann Scherchen war vorbildlich in der Hingabe, mit der er der so verschiedenen stilistischen Haltung dieser Werke nahe zu kommen suchte und in der Sorgfalt der Vorbereitung; genial aber in der Darstellung aller wirklich bluterfüllten Musik, namentlich im Wozzek. Die Komponisten, die ihre Werke selbst dirigierten, hätten besser getan, sie ihm zu überlassen. *Dr. H. Erpf.*

* * *

Die *Generalversammlung* des A. D. M. V. brachte nach dem üblichen Jahres- und Kassenbericht eine Auseinandersetzung über die Berücksichtigung ausländischer Autoren bei den Tonkünstlerfesten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Sie wurde angeregt durch einen Protest meinerseits gegen das Programm in diesem Jahr, in dem neben vier reichsdeutschen Autoren vierzehn nicht reichsdeutsche standen; gerade jetzt, wo einer ganzen Reihe deutscher Künstler das Konzertieren im Ausland (besonders in der Schweiz) verwehrt worden war. Mir erschien der Protest vor dem Forum des A. D. M. V., der ja eine Standesvertretung der gesamten deutschen Musikerschaft ist, im Interesse vieler Komponisten und Konzertierenden notwendig, zumal da unter den nichtdeutschen Werken einige so dürftiger Art waren, daß ihre Bevorzugung vor deutschen Werken durch nichts zu entschuldigen ist. Gegen die Wahl *wertvoller* ausländischer Literatur wird kein einsichtiger Musiker etwas einzuwenden haben, wenn auch von vornherein daran festzuhalten ist, daß der deutsche Musiker zu einem doch immerhin *höheren* Prozentsatz als der nichtdeutsche beim Fest des Allgem. Deutschen Musikvereins zu berücksichtigen ist. An der Diskussion beteiligten sich außer den Vorstandsmitgliedern Hofrat Dr. Rösch, Generalmusikdirektor Raabe und Siegel u. a. die Herren Prof. Dr. Marsop, Prof. Dr. Seidl und Martin Sander. Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg schlug im Interesse der Stärkung der deutschen Musikinteressen in der Internationalen Musikgesellschaft eine Zusammenlegung der Musikausschüsse des A. D. M. V. und der deutschen Sektion der I. M. G. vor, was aber aus mehreren Gründen als kaum durchführbar vom Vorstand aus bezeichnet wurde.

Hugo Holle.

Darmstädter Nachklang zum Tonkünstlerfest

Obwohl die Mehrheit aller Festteilnehmer, froh über die glücklich überstandenen Tage, wieder abgereist, fand sich der übrig gebliebene kleine Rest zu einer Epilogfeier in Darmstadt ein, zu der die Stadt mit einer nachgerade verschwenderisch gewährten Gastfreundschaft eingeladen. Aufs herzlichste begrüßt, reichlich geehrt und bewirtet, verbrachte man den etwas verspäteten Tag in heiterster Laune, sodaß nur *eine* Stimme des Lobes herrschte. Leider läßt sich vom *künstlerischen Teil*, der dem Schaffen Darmstädter Komponisten gewidmet, nicht das gleiche behaupten. Da gab es Enttäuschung auf Enttäuschung, umso mehr, als es sich im Grunde um durchweg tüchtige Begabungen handelte, von denen man Besseres gewohnt und Besseres auch erwartet hatte. Verantwortung und Leitung des Konzertes trug Musikdirektor W. Schmitt. — Gleich zur Einleitung spielte Gösta Andreasson eine Violin-Sonate (G) von Adolf Busch, die, herzlich unbedeutend und eklektisch, sich gänzlich in alten, ausgetretenen Geleisen bewegte. Paula Werner-Jensen sang die „Lieder einer Liebenden" von Arnold Mendelssohn; auch hier begegnen ältere Vorbilder auf Schritt und Tritt; doch ist ihre Form tadellos, ausgesprochen melodisch und meisterhaft ausgearbeitet. Gerne hätte man eine charakteristischere Schöpfung des Darmstädter Altmeisters bei dieser Gelegenheit gehört. — Moderner gaben sich die Werke zweier Seklesschüler, Hans Simon und Hermann Heiß; Simon mit einem Scherzino und einer dramatischen Ballade für Streichquartett (in der Wiedergabe durch die Schnurrbusch-Vereinigung), die gediegene Schule und ehrliches Wollen verraten, aber, wie namentlich in der verunglückten Ballade, allzusehr im Ausdruck befangen und ohne plastische, dramatische Gestaltung; Heiß mit einer Anzahl kleiner Stücke für Flöte, Bratsche und Baßklarinette in streng linearem Stil, mitunter von eigenartiger Klangmischung, auf die Dauer jedoch zu trocken und in dieser Besetzung ermüdend. Auch das stark atonal gefärbte zweite Streichquartett von Wilh. Petersen, das von dem Drumm-Quartett vorzüglich gespielt, zeigt in Erfindung und Gehalt ein Nachlassen gegenüber früheren Werken und verliert sich in allzu unklare Reflexion. — Die gespannteste Erwartung zielte auf Bodo Wolfs „Grotesk-fantastische Sinfonietta für Sing-stimmen-Orchester"; indes auch hier gab es eine Enttäuschung. Grotesk war das nicht und auch fantastisch nicht verblüffend; zudem keine Notwendigkeit, die überzeugt hätte. Man hat dergleichen schon besser (s. Salzburg) zu hören bekommen. Rein musikalisch bewegt sich das Ganze in zahmen, hergebrachten Klängen, die chorisch gewiß nicht unwirksam, aber auch nicht überraschend neu oder originell, wie man das von Wolf vor allem erwartet hätte. Seine Lyrik zeigt eine ausgeprägte, oft blühende Art; hier enttäuschte er!

Die Ernüchterung des Konzertes, die auf allen Gesichtern zu lesen, ward dann im weiteren Verlauf des Abends schnell wieder vergessen, als das von der Stadt gegebene Gartenfest einen ebenso angeregten, als ungezwungenen, geselligen Ausklang nahm, gewürzt mit heiteren Vorträgen von Theatermitgliedern und musikalischen Darbietungen des Landestheaterorchesters, wobei die „Rosen aus dem Süden" von Joh. Strauß einer bekannten Persönlichkeit den Ausruf entlockte: „Das ist die erste anständige und gescheite Musik seit acht Tagen!" *Lossen-Freytag* (Darmstadt).

Vom Verband Deutscher Musikkritiker

Die Mitglieder des *Verbandes Deutscher Musikkritiker* fanden sich in diesem Jahre zur Tagung in *Frankfurt a. M.* ein. Der Besuch dieser, wie üblich, mit dem Tonkünstlerfest zusammenfallenden Tagung war der stärkste seit Gründung des Verbandes (1913). Der Versammlung wurde, nachdem sie den Bericht des Vorstandes, vertreten durch den Ersten Vorsitzenden Prof. Dr. *Hermann Springer*, entgegengenommen hatte, der Entwurf eines Abkommens mit dem *Verband konzertierender Künstler* (Sitz in Berlin) vorgelegt. Dieses Abkommen, das Ergebnis gründlicher Vorberatungen, wird zur Folge haben, daß künftighin bei Auseinandersetzungen zwischen konzertierendem Künstler und Kritiker auf Anruf eine Kommission zusammentreten wird, deren Aufgabe es ist, den Tatbestand eines Streitfalles festzulegen. Weiter gehen die Befugnisse dieser Kommission nicht, es ist also von ihr nicht etwa ein Urteil zu erwarten; ein solches über das Verhalten eines Mitglieds abzugeben, wird nach wie vor Sache des betreffenden Verbandes bleiben. — Prof. *Springer* nahm sodann noch das Wort zu einem geistvollen Vortrag über *„Normen und Fehlerquellen der Musikkritik"*. In ungemein treffenden Worten, in knappen, das Wesentliche scharf heraustreten lassenden Sätzen sprach der Redner von den Vorbedingungen für den Kritikerberuf und von der Tätigkeit des Kritikers selbst, den man sich so, wie ihn Springer annimmt und wofür er selbst ja ein mustergültiges Beispiel abgibt, als Persönlichkeit im Besitze künstlerischer Eigenschaften zu denken hat. Der Kritiker, der vielerlei Hemmungen ausgesetzt sein kann, hat dafür zu sorgen, daß seine innere Schwungkraft nicht nachläßt, er hat, bevor er seinen geistigen Apparat arbeiten läßt, eine Funktionsprüfung desselben vorzunehmen. Daß er — wiederum der Musikkritiker — ein genaues Bild von den Vorgängen auf literarischem und sonstigem künstlerischem Gebiet haben muß, versteht sich von selbst, wenn aus seiner Arbeit das Verständnis für das Ineinanderfließen geistiger Strömungen hervorgehen soll. Die Gefahr, daß der Kritiker zum Agitator wird, daß er seine Feder zum Werkzeug der politischen Presse macht, ist heute größer als je. Auf die Verarbeitung des vom Kritiker zu behandelnden Stoffes eingehend, schilderte der Redner die verschiedenen hier in Betracht kommenden Verfahrungsweisen, wobei er motivierte Ablehnung und überhaupt taktvolles Vorgehen bei der Urteilsfassung als selbstverständlich bezeichnete. — Die Versammlung war sich einig darüber, ihrem Vorsitzenden für seine von tiefer Einsicht in den psychologischen Werdeprozeß der Kritik zeugenden Ausführungen in hohem Grade dankbar sein zu müssen. Der daran sich knüpfende Gedankenaustausch zeigte, daß Prof. Springer mit seinem Vortrag eine Fülle wertvoller Anregungen gegeben hat, die sich nach ganz verschiedener Seite hin auswirken, aber immer als fruchtbar erweisen müssen. Es bleibt hoffentlich späterhin bei den Zusammenkünften der Musikkritiker nicht bei Vorträgen vor dem engen Kreise der Fachleute; der in Frankfurt gemachte Versuch hat gezeigt, daß bei geeigneter Redner- und Themenwahl sehr wohl an eine erweiterte Zuhörerschaft gedacht werden kann. Das Versäumte könnte in der Form nachgeholt werden, daß Prof. Springer sich zur Veröffentlichung seiner Sätze entschließt, sie gehören zum Besten, was über Sinn und Wesen der oft so falsch aufgefaßten, aber auch falsch behandelten Musikkritik gesagt wurde. *A. E.*

Das Bach-Fest der „Wartburgfreunde"

Zur Erhaltung der herrlichen Schwindschen Fresken in der Wartburg und des Gebäudes selbst hatte sich vor Jahresfrist der Verein der Wartburgfreunde gegründet. Seine erste Tat war damals ein mit Werken R. Wagners bestrittenes Festkonzert in der Wartburg. Die zweite Tagung aber stand unter dem Zeichen Joh. Sebastian Bachs, zu dessen in Eisenach stehendem Geburtshause (in welchem übrigens eine der reichhaltigsten Instrumentensammlungen Deutschlands untergebracht ist) die zahlreichen Festgäste pilgerten. In der Eisenacher Georgenkirche wurde die Feier durch ein von dem Leipziger Thomaskantor Karl Straube geleitetes Konzert des Thomanerchors eingeleitet, bei dem in wundervoller Abtönung nicht nur zwei der schönsten Motetten

Johann Sebastians, sondern auch (als musikalische Rarität) seines Schwiegervaters Johann Michael Bach impressionistisch anmutende Motette „Unser Leben ist ein Schatten" erklang. Am darauffolgenden Sonntag versammelten sich die Festteilnehmer im Bankettsaal der festlich geschmückten Wartburg, von deren Söller sie mit der von Wilhelm Rinkens gewidmeten Festfanfare begrüßt wurden. Die Meininger ehemalige Hof- und jetzige Landeskapelle unter Leitung von Peter Schmitz, einem jungen, sehr begabten, wenn auch noch keineswegs stilsicheren Dirigenten, brachte zuerst das dritte, zum Schluß das zweite Brandenburgische Konzert (letzteres mit L. Werle-Köln als Solotrompeter) mit sehr gutem Gelingen zum Vortrag. Tieferen Eindruck aber hinterließ die edle Sangeskunst Marie Philippis (Basel), die zwei Kantaten Joh. Seb. Bachs und das durch seinen tiefen Gefühlsgehalt überwältigende Rezitativ aus der Kantate „Komm, o du süße Stunde" schlechterdings vollendet vortrug. Den Abschluß des Festes bildete ein Kammerkonzert, bei dem sich Günter Ramin (Klavier), Felix Berber (Violine) und Maximilian Schwedler (Flöte) auszeichneten und das mit dem Trio für diese drei Instrumente aus dem „Musikalischen Opfer" schloß. — Das Fest hinterließ in seiner Geschlossenheit den schönsten, künstlerischen Eindruck.

Robert Hernried (Erfurt).

Bonner Kammermusikfest vom 27.—29. Mai

Die vom Verein *Bonner Beethoven-Haus* im Jahr 1890 unter dem Ehrenvorsitz Josef Joachims begründeten und seither alle zwei Jahre wiederkehrenden fünftägigen Kammermusik- oder Beethoven-Feste erreichten in diesem Jahre die Zahl 14 und entsprachen auch diesmal in Form und Inhalt den traditionellen Gepflogenheiten. Freilich haben die Bonner Kammermusikfeste von ehedem heute nicht mehr dieselbe große Bedeutung, da es heute keine Seltenheit mehr ist, bedeutende Künstler und Vereinigungen zu hören, und da vor allem die dargebotenen Werke heute längst Volksgut geworden sind. Was sich der Verein Beethoven-Haus vor Dezennien zur Aufgabe machte, nämlich die Hauptwerke Beethovens durch hervorragende Wiedergaben allgemein bekannt zu machen, ist heute erreicht. Immerhin trat an Stelle des alltäglichen Konzertbetriebs eine Feier, die einen würdigen und durchaus festlichen Charakter trug. Wie vor zwei Jahren mußte sich auch das diesjährige Kammermusikfest aus wirtschaftlichen Gründen auf drei Tage beschränken, so daß man auf die Moderne diesmal ganz verzichten mußte. Der *erste Tag* war nur Brahms gewidmet. Das Klingler-Quartett mit Wendel (2. Viola) aus Berlin spielte die beiden Streichquartette in mustergültiger Ausarbeitung. Frau Ilma Durigo (Zürich) sang die Vier ernsten Gesänge, wobei ihr der ehemalige Bonner Musikdirektor Prof. Grüters ein verständnisvoller Begleiter war. Am *Beethoventage* erschien das Rosé-Quartett aus Wien und trug die beiden Quartette op. 59,3 und 132 vor. Besonders das große a moll Werk fand eine völlig reife und abgeklärte Wiedergabe. Der Höhepunkt des ganzen Festes aber war der Vortrag des Berliner Pianisten Artur Schnabel. Die As dur-Sonate op. 110 wickelte sich unter seinen Händen wie ein Werk aus einem Guß ab, gestaltet in einer großen Linie und hervorragenden Plastik. Mit der tiefen Herzinnigkeit des Klagegesangs verband der Künstler die sieghafte Schlußfuge in wahrhaft Beethovenschem Geiste. Die ungeheure Leistung des Pianisten wurde allgemein bewundert. Der letzte Tag schloß mit der traditionellen Matinee am *Himmelfahrtsmorgen*. Haydns Streichquartett op. 64, 3 und Mozarts Klarinettenquintett wurden vom Rosé-Quartett vorgetragen, wobei sich Gloger (Köln) als Klarinettist besonders auszeichnete. Der Schumannsche Liederkreis op. 39 fand durch Frau Durigo und Prof. Grüters eine vorzügliche Wiedergabe. Eine Leistung in höchster Vollendung war das Spiel des Forellenquintetts von Schubert, wobei sich die Rosés mit Fischer-Zeitz (Köln, Kontrabaß) und Artur Schnabel vereinigten.

Zum Beethovenfest erschien gleichzeitig wieder eine neue Veröffentlichung aus dem reichen Autographenschatze des Beethovenhauses. Zwei Blätter mit Entwürfen und Skizzen aus Beethovens Hand wurden von Dr. Arnold Schmitz im Faksimile, dessen Übertragung und einer wissenschaftlich mustergültigen Studie veröffentlicht. Neben unbedeutenderen Skizzen verdienen besonders die zum Flohlied aus dem Faust und zur Klavieralemande A dur Erwähnung. Das erste Blatt enthält den fertigen Entwurf eines bisher unbekannten zweiten Trios zum Scherzo des Streichtrios op. 9, 1, das wegen seiner künstlerischen Bedeutung als Einlage heute wieder gespielt zu werden verdiente. Dr. *Gerhartz.*

H. W. v. Waltershausen: Apokalyptische Sinfonie

Uraufführung in München

Unter den Aufführungen sinfonischer Werke während der letzten Monate ist *eine* bedeutsame zu verzeichnen: die der apokalyptischen Sinfonie H. W. v. Waltershausens. Waltershausen, dessen Verdienste um die Neubelebung des Münchner Musiklebens unbestritten sind, ringt hier auch als Komponist um die höchsten Ziele. Lag sein kompositorisches Schaffen trotz kluger Formgebung und lauterer Empfindung seiner Werke, trotz heißen Bemühens um einen gesunden aus den edelsten Kräften des Volkstums gespeisten Fortschritt bisher nach meinem Gefühl doch noch zumeist in der Sphäre des *Absichtsvollen*, so ist ihm mit seinem Op. 19, der apokalyptischen Sinfonie für größtes Orchester, ein Werk gelungen, bei dem sich Intention und Inspiration die Wage halten. Zugleich wurde hier ein Weg betreten, den unsere jüngste Musikgeneration, so absurd sie sich jetzt gebärdet, doch einmal wird einschlagen müssen, wenn anders noch von deutscher Musik die Rede sein soll, ein Weg, der den Zusammenhang mit dem überkommenen Musikgut bewahrt, ohne dem Neuen und Neuesten auszuweichen. Wie solches möglich sei, hat schon Pfitzner in gewissen Partien seiner „romantischen" Kantate (z. B. dem „Liederteil") gezeigt. Waltershausen, in der Gesinnung ein Jünger Pfitznerschen Geistes, in den künstlerischen Ausdrucksformen R. Strauß zuneigend, hat gleich anderen (z. B. Braunfels und dem Münchner W. Harburger) dem „Untergang des Abendlandes" musikalische Gestalt zu verleihen versucht, und so sehr meisterte er dabei den kühnen und aktuellen Vorwurf, daß die „apokalyptische" Sinfonie nicht nur als das *zwingendste* seiner Werke bezeichnet werden muß, sondern auch darüber hinaus symptomatische Bedeutung gewinnt als Schöpfung eines Pioniers ins Neuland, der — ein seltener Fall — des Weges gewiß ist. Programmusik im Sinne absolut-musikalischen Geschehens ist es, was Waltershausen dem Hörer bietet. Er selbst hat eine formale Analyse des Werkes gegeben, von der hier das Wichtigste mitgeteilt sei:

„Die Form ist die eines einzigen, auf außergewöhnliche Dimensionen überstreckten ersten Sinfoniesatzes, also eine durch zahlreiche Episoden ausgefüllte und ausgebaute Sonate. In der harmonischen Behandlung stehen sich, in schroffem Gegensatz und miteinander um die Herrschaft ringend, strenge, durch kirchliche Themen gebundene Diatonik und eine bewußte Erweiterung der Chromatik, Vorhalts-, Antizipations- und Durchgangstechnik gegenüber. Die Gruppe des ersten Themas besteht aus vier Teilen (die vier apokalyptischen Reiter), nach deren Vorbeibrausen und nach dem Versinken in ein unheimliches Schweigen nun zunächst die Hölle, charakterisiert als Aufmarsch des Niedrigen und Gemeinen, erscheint. Ein leidenschaftlich bewegtes Streichermotiv stellt

sich dieser Gruppe entgegen, aufstrebend zu dem Höheren und Besseren, mündend in eine breite Steigerung, die von einer stark bewegten Natursehnsucht erfüllt ist. Pastorale Episoden geben vorübergehende Beruhigung. Diese Steigerung mündet in die mit dem gregorianischen Magnificat frei einsetzende Orgel, (zweites Thema) deren Klänge codal in einem Glockenostinato auslaufen. Hier ist die Themenaufstellung mit einer breiten Auswirkung des Kirchlichen abgeschlossen. Es beginnt der Durchführungsteil. Nach vorübergehender Beruhigung mit latenter dramatischer Spannung (Bratschensolo) setzt zunächst die Verarbeitung der Hauptthemen ein. Not, Elend und Verzweiflung, jähe Versuche, sich gegen das Schicksal aufzubäumen, bis sich ein im Blech drohend hinabsteigendes Untergangsmotiv sich zu den kontrapunktisch verschlungenen Themen gesellt und auf den Höhepunkt einer Krisis führt. Das Orchester sinkt nach der äußersten Kraftentfaltung in sich zusammen; wie ein drohend sich ankündigendes jüngstes Gericht erschallt immer wieder in den Posaunen das Magnificat und auf einem gewitterschwangeren dissonanten Paukenwirbel erscheinen wie zertrümmert die pastoralen Motive. Die Zeit ist reif für den Losbruch des großen Kampfes. Aus dem Magnificat formt sich ein ernst ritterliches Thema, von den Bässen eingeführt, dann in einer breit ausgesponnenen Fuge zur Höhe geführt. Im zweiten Fugenthema stellt sich der Teufel dem Erzengel entgegen. Aus dem Kampf geht breit und ausladend das Magnificat als Sieger hervor. Damit ist die Durchführung abgeschlossen und die Reprise beginnt. Noch ist die Läuterung nicht vollzogen, noch muß das letzte Schicksal erduldet werden, wieder erscheinen die apokalyptischen Reiter, jetzt nicht vorüberbrausend, sondern ihre Sendung vollendend. Auf dem Höhepunkt des furchtbaren alles zertrümmernden Rittes erscheint der erste C dur-Akkord des in c moll stehenden Werkes, gleichzeitig Tod und Vernichtung, sowie neues Leben verkündend. Noch einmal türmen sich in engster Verschlingung alle Themen; das Weltuntergangsthema der Blechbläser zertrümmert sie und von dem ganzen Kampfe der Leidenschaften untereinander und gegen das Schicksal bleibt nichts übrig als der vom ganzen Orchester mit der Orgel durchgehaltene C dur-Dreiklang, das Ursymbol aller Harmonie, die erstehende neue und gereinigte Welt."

Erwin Kroll.

MUSIKBRIEFE

Gotha. Die Zerwürfnisse zwischen dem Intendanten Strickrodt und dem Ersten Kapellmeister Trinius machten ein weiteres Zusammenarbeiten beider zur Unmöglichkeit. An Trinius' Stelle dirigierten daher die bisherigen Zweiten Kapellmeister *Schwaßmann* und *Wartisch* die großen Opern. Carmen, Kuhreigen, Bajazzo, Joseph in Ägypten, Tannhäuser, Lohengrin, Siegfried Cagliastro (von Wartisch), Eugen Onegin, Troubadour und die Josephslegende gaben ihnen Gelegenheit, ihr starkes musikalisches Talent zu bekunden. Die Absicht des vielerfahrenen Intendanten, ihnen definitiv die erste Stelle anzuvertrauen, wenn es nicht gelingt, für diesen Posten eine allgemein anerkannte Kraft zu gewinnen, kann man gutheißen. Beide werden sich, in den Strom der großen Oper geworfen, bald zu ausgezeichneten Schwimmern entwickeln. In der Leitung einer Anzahl Operetten, noch mehr der beiden Opern Toreador von Adolphe Adam und Versiegelt von Leo Blech gab sich der jüngste Kapellmeister Herbert Norlich als eine Hoffnung für die Zukunft. Die ausgegrabene Oper Adams wird sich nicht lange des neuen Lampenlichts erfreuen. Zwar ist die Musik melodienreich und durchaus nicht veraltet, aber die Handlung langweilt trotz ihrer Kürze. Blechs Versiegelt erregte dagegen größtes Wohlgefallen. — Im 8. Musikvereinskonzert zeigte Hans Trinius, daß das Landestheater an ihm eine bedeutende Kraft verloren hat. Er bot das „Lied von der Erde" von Mahler, das Schicksalslied von Brahms und dessen Rhapsodie für Altsolo und Männerchor in prächtiger Weise dar. Dem reichen Stimmungsgehalt dieser Werke wurde er vollkommen gerecht. Wenn das „Lied von der Erde" mit seiner starken Eigenart, kräftigen Inspiration und geistvollen Instrumentation trotzdem keinen durchschlagenden Erfolg hatte, so muß man den Grund darin suchen, daß Mahler hier weder eine Symphonie noch 6 Gesänge für eine Solostimme und Orchester geschaffen hat, sondern einen Stilzwitter, in dem Vokales und Instrumentales zu einer unmöglichen Einheit verschmolzen werden sollen. Die langen zum Teil aufdringlichen Ausdeutungen des Orchesters haben eine Auseinanderzerrung des Textes zur Folge, die auf den Hörer ermüdend wirkt. Das Altsolo im Lied der Erde und in der Rhapsodie waren bei Erna von Hoeßlin aus Dessau gut aufgehoben. Ludwig Heß in der Tenorpartie beeinträchtigte seine Leistung durch die gewaltsame Höhe seiner Stimme. *E. Röch.*

*

Weimar. Unsere Bühne, die seit dem Abgange Leonhardts eine geraume Zeit ohne eine musikalische Führerpersönlichkeit war, hat endlich in Julius Prüwer den Mann gefunden, der ihr not tat. Gerade der Umstand, daß der neue Generalmusikdirektor eine so bedeutende Praxis in Breslau hinter sich hat, stempelt ihn zum geeigneten Operndirektor am deutschen Nationaltheater. Das bewies schon die erste „Meistersinger"-Aufführung, in der die Schattierung im Orchester so deutlich auffiel. Prüwer beherrscht den Apparat spielend und bringt jene Ruhe mit, die das Produkt der Erfahrung und Kenntnis der Dinge ist. Das zeigte sich ganz besonders anläßlich der von ihm selbst in Szene gesetzten russischen Oper „Boris Godunow" von Moussorgski, dessen Bekanntschaft er uns vermittelte. Hans Gals Oper „Die heilige Ente" fand nicht den gleichen Anklang, den der Dirigent sich nach dem Erfolg in Breslau erhofft haben mag. Die Oper konnte nur zweimal gegeben werden. Schade um die Mühe und Arbeit. Das Publikum schien kein rechtes Gefallen an dem Charakter dieses nicht uninteressanten Werkes zu finden. Als Dirigent der Symphoniekonzerte hat sich Prüwer gleich von vornherein die Herzen der Hörer im Sturm erobert, nicht zuletzt durch seine rein musikalischen Fähigkeiten, die es ihm unnötig erscheinen lassen, durch äußeres Blendwerk und überflüssige Gesten zu bluffen; seine Begabung, dem Orchester seinen Willen aufzuzwingen, einzig allein vermittelst seines imponierenden, jedem klar in die Augen fallenden Könnens, setzt ihn in den Stand, Höhepunkte von ungeahnter Kraft zu erreichen. Wir hörten durch ihn manches Neue, Interessante, zuletzt einen Mozart-Abend mit der hier zum ersten Male gegebenen Bläserserenade, in der die ersten Vertreter der Blasinstrumente ihr ganzes Können zeigen konnten. Die prächtig gespielte Jupiter-Symphonie beschloß den Abend, der wie ein erfrischendes Bad wirkte und die Herzen der Hörer in eitel Freude und Wonne schwelgen ließ. Als schätzenswerte Kraft erweist sich auch der neu hinzugekommene Ferdinand Herz als Dirigent. Stark beschäftigt ist er schon eine wesentliche Stütze unseres Theaters, dem er treffliche Dienste leistet. Ungelöst ist noch die Heldentenorfrage. Vielleicht hätte man gut getan, den nun nach Elberfeld gehenden Wyßmann hier zu halten, sein „Parsifal" — er sang ihn zum ersten Male und das ohne Orchesterprobe — war eine ganz ausgezeichnete Leistung stimmlich wie darstellerisch. Auch an einer Hochdramatischen fehlt es augenscheinlich noch, man spricht wenigstens davon, daß die jetzige Vertreterin dieses Faches wieder geht. Eine indessen sehr glückliche Lösung fand die Altistinfrage durch das Engagement von Hildegard Gajewska, die über prachtvolle Stimmittel verfügt; sie müßte ein idealer Orpheus sein. Die Ungunst der Zeit hat im Gegensatz zu früher Künstler von auswärts ganz fern gehalten. Wir hörten kaum eine Gesangsgröße, kaum einen bedeutenden

Klavierspieler oder großen Geiger. Prachtvolle Genüsse vermittelte das Havemann-Quartett, das trefflich diszipliniert und eingespielt, mit einem Beethoven-Abend erhebende Eindrücke hinterließ. Solche Tonschönheit und Ausdrucksfähigkeit, wie sie im Dankgebet des a moll-Quartetts so berückend unser Ohr ergötzte, tritt nur noch beim Wendling-Quartett in die Erscheinung. Von einheimischen Künstlern war es Erika von Binzer, die durch ihre vornehme und unaufdringliche Art zu musizieren, aufhorchen ließ. Diese ausgereifte Künstlerin bringt immer ein nicht alltägliches Programm, das besonders die Lebenden berücksichtigt. Dafür muß ihr besonders gedankt sein. Denn das musikliebende Publikum, und nur ein solches besucht diese Art Konzerte, erhielt wenigstens die Gelegenheit, sich ein Urteil über diesen und jenen zu bilden, ohne sich für irgend jemand festlegen zu müssen. Courvoisier, Braunfels und Thyssen waren in diesem Programm vertreten und Frl. v. Binzer war sichtlich bemüht, jedes Eigenart zu erschöpfen, es gelang ihr dies auch, nicht zuletzt durch ihr starkes Einfühlungsvermögen. Die im ersten Teil des Programms gebotenen Stücke alter Meister fesselten durch Klangschönheit und rhythmische Präzision. Auch in der Festwoche Weimars — 400jähriges Jubiläum der evangelischen Gemeinde — wurde manches musikalisch Wertvolle geboten, wobei Künstler und Herren und Damen aus der Gesellschaft wetteiferten, um diesem Jubiläum festliches Gepräge zu geben. *Gustav Lewin.*

*

Salzburg. Salzburg, die herrlich schöne Stadt, bemüht sich auf das beste, ihren Ruf als Mozartstadt zu rechtfertigen. Ob ihr dies auch in Zukunft wieder gelingen wird, wissen wir nicht, haben aber nach dem heurigen Winter das Recht, darauf zu hoffen. Das unermüdlich tätige Konzertbüro des Mozarteums, an dessen Spitze Wilhelm Hofmann und Walter Hofstätter stehen, hat in seinem verhältnismäßig noch kurzen Bestehen eine wahre musikalische Kulturarbeit vollbracht. Die zwölf Gesellschaftskonzerte boten den Salzburgern bei jedesmal ausverkauftem Mozarthaussaal ganz seltene Kunstgenüsse. Wir hörten Berta Kiurina, Richard Mayr, Emil Schipper, M. Puntschart, die Bläservereinigung der Münchner Nationaloper, das Gottesmann-Quartett, den berühmten Geiger Adolf Busch, konnten Klemens Kraus als Beethoven und Strauß-Dirigent bewundern und hatten die seltene Gelegenheit Gustav Mahlers „Lied von der Erde", von Bernhard Paumgartner geleitet, bei einer prachtvollen Wiedergabe zu genießen. Es wäre wirklich wünschenswert, wenn die Gesellschaftskonzerte auch weiterhin diese liebevolle Pflege finden würden, wie bisher. — Von auswärtigen Künstlern konnten wir eine selten große Zahl in Konzerten hören. Ich erwähne hier den jungen Pianisten Robert Scholz, der durch seine Technik auffiel, die Opernsängerin Iphigenia Zotos, den Paganini-Interpreten Jules Siber, den Vortragskünstler Ludwig Trautmann, die junge Münchner Geigenkünstlerin Olli-Ollinda von Kap-herr, eine äußerst begabte Geigerin, sowie Berta Lefor (Sopran, St. Paul Amerika). Von Berlin kamen Margarethe Schütze, eine lobenswerte Sopranistin, Richard Klewitz, der nicht ganz befriedigen konnte und Renate Schreyer, die brav Klavier spielte, aber noch nicht jene künstlerische Reife besaß, die zum Konzertieren notwendig. Das Wiener Baltz-Quartett zeigte sich als junges, hoffnungsvolles Streichquartett. Einen prachtvollen Abend schenkte uns der Prager Violinvirtuose Willy Schweyda, seinerzeit Lehrer am Mozarteum. Sein mit fabelhafter Technik vereintes seelenvolles Spiel riß das Auditorium zu wahren Beifallsstürmen hin. — Auch die von Konzertleiter Franz Ledwinka veranstalteten Samstagabende boten größtenteils Hervorragendes. Besonders hervorheben möchte ich Kammersängerin Hermine Kittl, welche mit ihrem hochkultivierten Alt Unvergeßliches bot und die anmutige Schweizer Pianistin Tilly Wiederkehr, die man heute schon zu den besten Vertretern ihres Instrumentes zählen darf. — Auch unsere heimischen Künstler legten Zeugnis ihres hervorragenden Könnens ab und wir haben wirklich Recht stolz darauf zu sein. Die Kammermusikvereinigung des Mozarteums (Müller, Römisch, Petermann, Scholz) brachten uns in vier Abonnementskonzerten Trios und Quartette von Mozart, Schubert, Smetana, Dvorak, Marx und Ullrich. An einem Sonatenabend spielten Theodor Müller (Violine) und Robert Jäckel (Klavier) Frank, Beethoven und Brahms mit gutem Gelingen. Frieda Mareck sang unter anderem einen Zyklus „Sonnenglück" von Franz Neubacher mit starkem Beifall zum ersten Male. Leopold Hofbauer (Violine) errang bei einem Sonatenabend schönen Erfolg. Konzertsänger Felix Gruber sang die Müllerlieder in der Urfassung und erntete starken Beifall. Am Klavier saßen bei den verschiedenen Konzerten bewährte Kräfte des Konservatoriums, wie Franz Ledwinka, Karl Schuegraf, Heinz Scholz und Anna Maria Neubacher-Varnschein. Nicht unerwähnt möchte ich den Kompositionsabend des einheimischen Komponisten August Brunetti-Pisano lassen, der mit seinen Tonbildern und Gesängen für Orchester, sowie den Klavierliedern, welche als Werke eines reifen Künstlers zu bezeichnen sind, verdienten Beifall errang. — Alles in Allem Leistungen, die Salzburg zur Ehre gereichen. *Franz Neubacher.*

BESPRECHUNGEN

Bücher.

Prof. Dr. *Ernst Kurth*: Grundlagen des linearen Kontrapunkts (Bachs melodische Polyphonie). Max Hesse, Berlin 1922. 532 S. Oktav. Zweite, verbesserte und ergänzte Auflage.

Daß ein strengwissenschaftliches Buch innerhalb weniger Jahre vergriffen ist, dürfte selten sein. Mit Kurths Kontrapunkt hat es eine eigene Bewandtnis. Schon die ausführliche Besprechung in der N. M.-Ztg. vom 11. August 1921 hob die einschneidende Bedeutung der vorgetragenen Gedanken hervor. Auch die zweite Auflage möchten wir unsern Lesern mit einigen Angaben empfehlen. Es herrschte früher ein Streit, ob man den Unterricht mit Harmonie oder Kontrapunkt beginne. Weit überwog der Anfang mit Harmonielehre. Kurth (in Bern) hat nun praktisch erprobt, daß der andere Weg mindestens ebenso berechtigt ist. Jedenfalls klärt er uns über das Wesen der kontrapunktischen Linie aufs hellsichtigste und mit einer Fülle von Belegen auf, daß sich kein Leser den Hauptgedanken wird verschließen wollen. Statt der trockenen, hergerichteten Beispiele, mit denen der Schüler sonst abgespeist wird, läßt Kurth einfach die Vielstimmigkeit Bachs reden! Aus ihr leitet er die Erkenntnis her, daß kontrapunktisches Denken nicht „vom Akkord ausgeht, sondern zum Akkord gelangt" (S. 444), „den Klängen entgegen, nicht von den Klängen ausgeht" (S. 518). Den Nachweis führt er an Bachs Instrumentalwerken, namentlich an den Sonaten und Suiten für Violine und Cello allein; natürlich auch am Wohltemperierten Klavier. Denn das gegen Mißklänge am empfindlichsten antwortende Instrument ist das Klavier, während sich der Harmonieschüler aus gleichem Grund am Gesangsatz übt. (Übrigens müßte ein Verzeichnis der behandelten Stellen, auch der Namen die Benützung des Werkes erleichtern.) — An der Einzellinie entwickelt Kurth die eindringliche Ästhetik der rein musikalischen Folge; wir haben so etwas heute dringend nötig. Statt poetischer Umschreibungen beschränkt sich Kurth, um uns eine Melodie erfühlen zu lassen, auf Wörter wie: Wille, Kraft (z. B. „strömende Kraft"), Trieb, Zug, Bewegung, Spannung. Damit ist das Wesen melodischen Zusammenhangs endgültig über die bloßen Erscheinungen der Akustik hinausgehoben und zugleich unsere Aufmerksamkeit auf das innere musikalische Geschehen hingezwungen, in das der einzelne Ton wie der Tropfen in den Fluß eingebettet erscheint,

so daß er als Einzelheit verschwindet. Ganz wundervoll erschließt Kurth das Verständnis für Bachs Linienführung an der vor allem das Ineinander „lebendiger" und „toter" Intervalle" zuerst zu befremden pflegt. Namentlich fällt auch auf die Verzierungen neues Licht und man liest mit dem Genuß, Wesentliches zu erfassen, Ausführungen wie jene über Mordent, Triller, Vibrato. Aus dem Schwung der einzelnen Linie entwickelt Kurths berufene musikalische Führung weitere Linien, z. B. die Gipfellinien ansteigender Wellen, oder die leichter erkennbaren liegenden Stimmen. Dem musikalischen Ohre geht es etwa wie dem Auge das prüfend auf alten Holzschnitten ruht, um jeden Augenblick im Gewahren neuer Reize den Genuß zu vertiefen. Ganz ausgezeichnet ist bei Kurth alles dargestellt, was Linien aus Linien, was die reiche Welt der Scheinstimmen betrifft, die den einfachsten Satz verdoppeln, ja vervielfachen können. Immer ist dabei das wirkliche Verstehen und Erleben betont, das dem papiernen Nachweis erst die überzeugende Kraft gibt. Wie für die Einzelstimme, so leitet der Verfasser aus seinen Beobachtungen auch die Gesetze der Mehrstimmigkeit ab; Zweistimmigkeit ist die natürlichste Aussprache kontrapunktischen Denkens. Außerordentlich fein sind ferner die Gesetze der Steigerung beobachtet. In Darlegung der größeren Formen fesselt besonders die Deutung der Zwischenspiele. Daß Kurth die Künsteleien des Kontrapunkts ablehnt, braucht man kaum zu erwähnen. Eine offene Frage scheint noch die Auffassung des Verhältnisses zwischen Kontrapunkt und Rhythmus. Daß die Gesetze der Mehrstimmigkeit Rhythmus nicht als Einschnitt, sondern als Fluß begünstigen, ist freilich eine sichere Tatsache. Ob jedoch die Bachsche Periodenbildung nicht doch demselben ursprünglichen Bewußtsein entspringt, wie die klassische Rhythmik, die Kurth in scharfen Gegensatz zu Bach rückt, diese Frage hat schon Dr. Holle im angezogenen Besprechungsaufsatze nahegelegt und ich schließe mich seinem Bedenken im wesentlichen an. Die rhythmischen Erscheinungen sind von „melodischen Energieverhältnissen" (S. 12) kaum abzuleiten, da jene die Zeit selber zur Voraussetzung haben, in der doch alles Musikalische geschieht. Daß uns Kurth im Rhythmischen noch eine oder andere Aufklärung schuldig bleibt, geht auch daraus hervor, daß ihm Bach, seelisch gewertet, „zu weltfremder Ruhe ausgeglichen" erscheint (S. 186), während sonst (z. B. S. 373) gerade Unruhe das Hauptmerkmal der ungemessenen Fortspinnung seiner melodischen Linienzüge sei. Was Gruppenbildung und zweiten Gedanken der Sonatenform betrifft, so ist dies (S. 206) wohl zu stark als „Zerfall" der innersten Kraft des Kontrapunkts gedeutet; f moll-Invention und die mehrthemigen Fugen weisen darauf hin, daß auch dem vorklassischen Zeitalter der Gegensatz des Andersseins nicht unbekannt blieb, weil er gar nicht zu entbehren ist, wenn man musikalische Form nach allen Seiten ausbauen und erweitern will. Was aber mit Einem Gedanken durch gesetzmäßige Entwicklung anzufangen ist, die „unendliche" Melodie der Bachschen Linie, das hat uns Kurth allerdings so meisterhaft gezeigt, daß wir sein Buch für Lehrer und Schüler als Inbegriff grundlegender Erkenntnisse wiederum aufs nachdrücklichste empfehlen müssen.

*

Hugo Leichtentritt: Händel. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1924.

Ähnlich wie Haydn hat Händel lange Zeit unter der Nichtvollendung der Werke gelitten, welche die Lebensbeschreiber begonnen hatten. Um so dankbarer ist es zu begrüßen, daß Händels Leben jetzt in einem Gesamtbande von 871 Seiten fertig vorliegt. Seit Chrysander ist die Forschung nicht stehen geblieben. Leichtentritt fußt auf dem, was jener Gelehrte zutage gefördert hat, ergänzt ihn durch neuere Ergebnisse und eigene Arbeit, berichtigt oder vervollständigt seine Anschauungen durch lebendiges Erfassen der Gesamtpersönlichkeit, und verrät namentlich in Betrachtung der Werke eine persönliche, warme Teilnahme, die wohltut, weil sie sich auf sachliche Erkenntnisse und Überlegungen gründet. So ist es namentlich das dramatische Schaffen, das jetzt in neuem Lichte erscheint. Bisher war Händel ein gehüteter Schützling protestantischer Kirchenmusik. Zwischen 1705 und 1741 aber entstanden vierzig Opern, die gegen die Oratorien auf die andere Wagschale zu legen sind. Das berühmte Largo entstammt der Oper Xerxes (1738). Die Gegenwart trägt dem geschichtlichen Sachverhalt Rechnung, indem sich die Bühne nun auch der Opern annimmt, wie sich die Kirche der Oratorien bemächtigt hat. „Julius Cäsar", welches Werk zurzeit von sich reden macht, ist gerade vor zweihundert Jahren entstanden. Völlig anders sind Neigungen, Richtungen und Ziele Händels im Vergleich mit dem Schöpfer des Wohltemperierten Klaviers, der Choralvorspiele, der Kantaten. Jeden seiner Eigenart gemäß zu würdigen ist Sache eines künstlerisch veranlagten Gelehrten, und wir haben an Leichtentritt zu rühmen, daß er seiner hohen und schwierigen Aufgabe gerecht geworden ist.

*

P. *Dominikus Johner*: Der gregorianische Choral. Sein Wesen, Werden, Wert und Vortrag. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart 1924.

Das Verständnis für altkirchliche Tonkunst erwacht in allen Kreisen. Man macht die Entdeckung, daß der uralte Choral auch im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart seine Lebenskraft immer noch bewahrte und irgendwie äußert. So ist z. B. in betreff Liszts ein sehr nahes Verhältnis zum Gregorianischen Choral nachgewiesen worden von Sambeth. Allerdings waren Liszts Kenntnisse an die medicäische Ausgabe gebunden; später kam die vaticanische zustande, weil man immer klarer zu den Quellen drang. Was uns hier ein Benediktiner von Beuron in kurzer, aber gediegener Zusammenfassung über den wichtigen Stoff mitzuteilen weiß, wird von den Musikbeflissenen beider Bekenntnisse begierig entgegengenommen werden. Das Büchlein, in der Sammlung Musikalischer Volksbücher, die Adolf Spemann herausgibt, ist gemeinverständlich geschrieben und in Beurteilung der verschiedenen Auffassungen zurückhaltend und maßvoll.

Dr. *Karl Grunsky*.

*

Rolf Cunz: Deutsches Musikjahrbuch. I. Jahrgang. Rheinischer Musikverlag, Otto Schlingloff, Essen 1923.

Ein Unternehmen von kulturhistorischer Bedeutung ist es, Zeiterscheinungen der Musik alljährlich in freigestalteten, doch übersichtlich geordneten Berichten festzuhalten. Es gewährt einerteils dem Miterlebenden eine Sichtung des schier ungeheuerlich angewachsenen Stoffes, andererseits eine dauernde Grundlage für Musikforscher späterer Zeiten. Die kritische Einstellung der Berichtenden wird hierbei für die in fernen Tagen zu erwartende Rückschau ästhetisch wertvoll sein, während sie auf den Zeitgenossen mit zwingender Unmittelbarkeit wirkt. Der Herausgeber, Rolf Cunz, gibt in einer sehr lebensvollen Schilderung des rheinisch-westfälischen Musiklebens zugleich ein anschauliches und im besten Sinne kritisches Bild des zeitgenössischen Schaffens. Nicht alle Berichtenden vermögen es wie er, Spreu von Weizen zu sondern. Unter ihnen muß noch stark gesichtet werden. Aber der Gesamteindruck der Veröffentlichungen ist ein ungemein günstiger, gehoben durch mehrere, den Berichten vorangestellte Aufsätze, unter denen Heinz Tiessens tiefgründige Betrachtung „Musicus redivivus", Hugo Holles „Das moderne Konzertleben und seine Irrtümer" und Hermann Freiherrn von der Pfordtens „Zeitgemäße Betrachtungen" hervorragen. — Daß das Deutsche Musikjahrbuch schließlich Werberufe für drei noch unbekannte (auch von mir ungekannte) deutsche Tondichter, den Westfäler Max Scheunemann, den Stuttgarter Richard Greß und den in Leipzig wirkenden Deutsch-Russen Hermann Kögler, enthält, gilt

mir als Beweis idealistischer Gesinnung. Denn es ist Pflicht, sich gerade der Künstler anzunehmen, die es nicht verstehen, für sich selbst die Reklametrommel zu rühren und es nicht über sich bringen, um die Aufführung ihrer Werke zu betteln.

Robert Hernried.

Musikalien.

Neuausgaben und Bearbeitungen.

Die ganz einzigartigen Violinsonaten „*Zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus dem Leben Marias und Christus*" des salzburgischen Kapellmeisters *H. J. F. Biber* (1644—1704) hat *Robert Reitz* für den praktischen Gebrauch in der Universal-Edition, Wien, neu und mustergültig herausgegeben. Man muß ihm dafür aufrichtigen Dank sagen, denn diese Sonaten sind auch heute noch von starker, tiefer Wirkung und zeigen, daß Biber trotz seinen programmatischen Vorwürfen nicht an der Vorlage, am Stofflichen hängen geblieben ist, sondern aus einer großen Phantasie frei geschöpft hat. Der Ausgabe sind eine feinsinnige Vorrede und aufschlußreiche Erläuterungen zu den einzelnen Sonaten von Dr. A. Heuß beigegeben.

*

Unter dem Titel *Organum* erscheint jetzt, geleitet von Prof. Dr. *Max Seiffert*, eine Sammlung vokaler und instrumentaler Meisterwerke aus dem 16.—18. Jahrhundert (Verlag Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig). Damit wird den Chorleitern (namentlich für geistliche Musik) und den Instrumentalisten eine wertvolle (und preiswerte) Quelle alter, köstlicher Musik erschlossen. In der ersten Reihe *Geistliche Gesangsmusik* sind bisher vier Werke evangelischer Kirchenmusik erschienen: Von *Matthias Weckmann* die Solokantate „Wie liegt die Stadt so wüste" (für Sopran- und Baßsolo mit Streichorchester und Orgel) und die Kantate „Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion" (für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Streichorchester und Orgel)), *Philipp Kriegers* melodienreiches „Wo wilt du hin" (für 2 Soprane und Cembalo) und *Franz Tunders* zarte Weihnachtsaria „Ein kleines Kindelein" (für Sopran mit Streichorchester und Orgel). In der Reihe *Weltliche Gesangsmusik* ist bisher nur *Sweelincks* lustiger Chanson „Vom Jan, der alles hat" (5st. a cappella) erschienen. Hoffentlich kann man in dieser Reihe bald auch deutsche Chorlieder begrüßen! Die *Kammermusikreihe* leiten eine Kirchen- und eine Kammersonate *Corellis* ein; dann folgen drei prächtige deutsche Instrumentalstücke: eine Violinsonate von *Johann Graff*, eine Triosuite von *Johann Vierdanck* (für 2 Violinen, Violoncell u. Kl.) und eine Sonate für Violine, Gambe (oder Violoncell) und Cembalo von *Ph. E. Erlebach*. Alle bisher erschienenen Werke sind von Max Seiffert bearbeitet; man muß seiner vortrefflichen Arbeit in allem zustimmen; manche Metronomangaben wird man nach eigenem Empfinden anders nehmen. Eine Reihe mit alter vergessener Orgelmusik ist vorgesehen. Der Fortsetzung dieser ausgezeichneten, vielversprechenden Sammlung kann man mit Freude entgegensehen.

*

Sebastian Knüpfers Motette „Mein Gott, betrübt ist meine Seele" für 2 Soprane, Alt, 2 Tenöre und Baß (Orgel ad lib.) hat Arnold Schering mit gewohnter Sorgfalt in der ausgezeichneten Sammlung „Perlen alter Gesangsmusik" des Verlages Kahnt für den praktischen Gebrauch bearbeitet. Den Chorleitern sei das prächtige, unschwer aufzuführende Werk nachdrücklichst zur Aufführung empfohlen.

*

Auf *Joh. Seb. Bachs* herrliche A dur-Sonate für Violine und Klavier in der mustergültigen Bearbeitung *Max Regers* (Verlag *Simrock*, Berlin) sei ebenso hingewiesen wie auf die ausgezeichneten Neuausgaben des gleichen Verlags von drei Sonaten für Flöte (Viol.) und Klavier *Joh. Seb. Bachs* durch *Grüters*, von sechs Klavier-Violinsonaten *Händels* durch *H. Grüters* und *Adolf Busch* und von 16 Stücken *Händels*, die *Paul Klengel* für Bratsche (Viol.) und Klavier gesetzt hat. Für diese Besetzung hat Klengel außerdem acht prächtige altitalienische Gesänge bearbeitet.

*

In der Studienausgabe des Verlages *Tonger* (Köln a. Rh.) sind als ganz hervorragend ausgestattete *Jubiläumsausgabe* die zwei- und dreistimmigen Inventionen *Bachs* erschienen. Der Herausgeber *Gerhard Preitz* hat Urtext und Bearbeitung sorgfältig nebeneinandergestellt, das Heft bietet zudem neben den z. T. sehr instruktiven Anmerkungen Preitzens lehrreiche Varianten.

*

Mozarts Es dur-*Waldhornkonzert* hat *J. Stutschensky* für Violoncello und Klavier unter Hinzufügung von Kadenzen bearbeitet. Das Werk wird damit der Allgemeinheit leichter zugänglich, besonders da es auch die Liebhabercellisten anlocken wird. (Verlag Hug & Co., Leipzig und Zürich.) *H. H.*

*

Joh. Ad. Hasse: Miserere (1728), für vierstimmigen Frauenchor, Sopran- und Altsolo, Streicher und Orgel (Klavier). Kahnt (Nr. 2 der „Perlen alter Gesangsmusik, herausgegeben von A. Schering").

Geistliche Frauenchöre aus dem 18. Jahrhundert — eine seltene Gattung! Man denkt an Pergoleses Stabat mater, das fast gleichzeitig (1735) entstand, und vergleicht unwillkürlich den Deutsch-Italiener, den einst so berühmten Dresdner Hofkapellmeister und Gatten der noch berühmteren Faustina, mit dem Neapolitaner. Aber mit dessen nervöser, schon den Todeskeim in sich tragender musikalischer Sprache — man hat ihn treffend den Chopin des 18. Jahrhunderts genannt — kann sich Hasse nicht messen. — Zwar ist sein Kirchenstil auch nicht weltlicher als der Pergoleses — in weichen Terzen, schmachtenden Synkopen und ersterbenden Koloraturkadenzen nahen sich anmutige Sünderinnen und knien zierlich nieder —, aber er erreicht nirgends die Glut dieses rasch verbrannten und verlöschten Genies. Trotzdem muß man Schering für die — vortreffliche — Neuausgabe dankbar sein. Daß es zu den besten Kirchenstücken Hasses gehört, beweist ein schon 1834 erschienener, vergriffener Neudruck dieses Misereres, und nachdem man die ganze Epoche Hasse, Graun in den letzten achtzig Jahren so ungebührlich unterschätzt hat, wird man heute vielfach angenehm erstaunt sein, wie klangschön und melodiös diese Dresdener Rokokomusik ist, die sich schon mit einem kleinen Frauenchor, Streichquartett und Klavier häuslich aufführen läßt. *H. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— An der *Dresdener Staatsoper* kamen in der vergangenen Spielzeit folgende Werke in völliger Neuinszenierung und -Einstudierung heraus: „Othello", „Palestrina" (zum ersten Male), drei Einakter „Mörder, Hoffnung der Frauen", „Arlecchino", „Petruschka" (zum ersten Male), „Boris Godunow" (zum ersten Male), „Die Gärtnerin aus Liebe" (zum ersten Male), „Hans Heiling", „Die drei Pintos", „Aida", „Euryanthe", zwei Einakter: „Die Höhle von Salamanca" (Uraufführung), „Susannes Geheimnis"; „Falstaff", „Eugen Onegin", „Don Giovanni"; ferner als Uraufführung die „Abenteuer des Casanova" von Volkmar Andreae.

— In den Konzerten des von Professor Dr. *Fritz Stein* geleiteten „Vereins der Musikfreunde" und des „Oratorienvereins" in *Kiel* gelangten im Winter 1923/24 neben Bekanntem folgende seltener gehörte und neuere Werke zur Aufführung: Händel, Solokantate „Lucrezia" und Oboenkonzert g moll; Joh. Christian Bach, Arien und Konzertante Symphonie (bearbeitet von Fr. Stein); Bruckner, 5. Symphonie; Max Reger, Serenade op. 95, Klavierkonzert f moll (Edwin Fischer), Mozartvariationen; Richard Strauß, Sinfonia

domestica und Tanzsuite (nach Couperin); H. Pfitzner, Klavierkonzert (Frau Kwast-Hodapp); Joh. Wagenaar, Sinfonietta op. 32; E. Lendvai, Kammersuite op. 32; Cornelius Dopper, Ciaconna gotica; Siegfried Scheffler, Mazedonische Suite (unter Leitung des Komponisten); Hans Döring, Orchestervorspiel „Elga" (unter Leitung des Komponisten). An Chorwerken u. a.: Beethoven, Missa solemnis; Bach, Johannespassion; Max Reger, 100. Psalm, Die Nonnen, Requiem op. 144b, Motette: „O Tod, wie bitter bist du" und Chöre aus op. 138.

— Bei den *Händel-Opern-Festspielen* in *Göttingen* (5.—13. Juli) sind außer der Uraufführung der heiteren Oper Xerxes Wiederholungen der Rodelinde vorgesehen. Bühnenbilder und Trachten: Prof. Thiersch-Halle. Unter den Mitwirkenden sind von Berliner Kräften zu nennen: Graarud (Große Volksoper), v. d. Hude, E. v. Stetten, G. A. Walter, A. Borchardt und der Cembalist Dr. V. E. Wolff, ferner Thyra Hagen-Leisner, M. Schultz-Dornburg (Hannover), Bergmann (Essen). Die Spielleitung liegt in Händen des neuen Münsterer Intendanten Dr. Niedecken-Gebhardt. Die musikalische Leitung hat der Bearbeiter Prof. Dr. O. Hagen.

— Ende September findet in Leipzig ein großangelegtes, dreitägiges *Händel-Fest* statt, dessen Aufführungen und Programme alle Gebiete des Händelschen Schaffens umfassen werden. Von besonderem Interesse wird die szenische Aufführung des Oratoriums „Belsazar" sein. Die Geschäftsstelle des Deutschen Händelfestes befindet sich in Leipzig (bei Breitkopf & Härtel) Nürnberger Straße 36.

— An Stelle des nach Aachen verpflichteten Kapellmeisters Karl Elmendorff wurde Dr. *Fritz Berend* (Kaiserslautern) musikalischer Oberleiter der Hagener Oper.

— *Dr. Hermann Grabner* (Heidelberg) ist als Nachfolger des verstorbenen Prof. Krehl an das Leipziger Konservatorium als Kompositionslehrer berufen worden.

— *Fritz Hayn*, städt. Musikdirektor und Münsterorganist in Ulm, veranstaltet vom Juni bis September acht historische Orgel-Konzerte mit Werken aus der vorbachischen bis in die neuste Zeit.

— *Walter Beck*, der sich in München mit Strawinskys „Petruschka" auf das glänzendste eingeführt hat, ist zum Generalmusikdirektor der Oper in Magdeburg bestellt worden.

— *Anton Nowakowski* (Professor an der deutschen Musikakademie Prag) brachte daselbst sowie in Asch und Pilsen Orgelwerke von *A. Busch* (große Choralphantasie op. 19) und *H. Marteau* (u. a. die viersätzige Phantasie op. 27 für Geige und Orgel — der Komponist spielte den Geigenpart selbst —) erfolgreich zur Aufführung.

— In einem *Konzert neuzeitlicher Kunst* spielte der Violinvirtuose *W. F. Gohlisch* mit außerordentlichem Erfolg bei Publikum und Presse sein „Symphonisches Violinkonzert". Ferner fand eine Serenade von Straesser und eine Studie von Herold großen Anklang.

— Vom *bayrischen Staatsministerium für Unterricht und Kunst* wurde Studienrat *Markus Koch*, zurzeit in die Akademie der Tonkunst für das Hauptfach Schulgesang berufen, zum a.o. Professor an dieser Anstalt in etatsmäßiger Eigenschaft ernannt.

— Die Altistin *Paulina Dobert* gab in London mit großem Erfolg einen Lieder-Abend.

— Der unter Leitung *Kurt Benkels* stehende Benkelsche a cappella-Chor in Breslau hat auch in diesem Winter wieder große Erfolge bei Publikum und Presse zu verzeichnen gehabt.

— Enthusiastisch besprochene Ereignisse im New Yorker Musikleben wurden die Konzerte von *Moritz Rosenthal, Fritz Kreisler* und *Sigrid Onegin*. Am meisten bewunderte man die berühmte Altistin als Liedersängerin in der Wiedergabe deutscher Frühlingslieder (Schumann, Wolf etc.).

— Der Baßbariton *Heinz Stadelmann* wird im Stuttgarter Sender (Welle 437) am Freitag, 11. Juli abends 8.30—9.30 Italienische Arien von Jacopo Peri, Falconieri, Haendel und Verdi singen.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

— Ännchen von Tharau, eine Oper des Münchner Hofkapellmeisters *Hugo Röhr*, hat bei ihrer Uraufführung am Koburger Landestheater durchschlagenden Erfolg gehabt.

— Am *Kasseler Staatstheater* fand die Erstaufführung der Oper „Die heilige Ente" von *Hans Gal* unter Leitung von Robert Laugs sehr beifällige Aufnahme. Die Wiedergabe der Hauptpartien durch die Herren Kremer, Wuzél, Mossi und die Damen Brandstätter und Keyssel wurden von der Presse sehr gerühmt. Für einwandfreie Regie hat Herr Oberregisseur Derichs gesorgt.

— *Richard Strauß* hat seine neueste Oper „Intermezzo", eine bürgerliche Komödie, deren Text ebenfalls von ihm stammt, der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung überlassen. Diese ist für den 30. Oktober 1924 unter Leitung von Fritz Busch in Aussicht genommen.

— Die Oper „Sakahra" von *Simon Bucharoff* kommt im Oktober dieses Jahres in Frankfurt a. M. zur Uraufführung.

UNTERRICHTSWESEN

— In dem *Erlaß des preußischen Ministers* für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 14. April 1924 ist das *Verbot* der *Eitzschen Tonwortmethode*, das der Lehrplan vom 10. Januar 1914 enthält, *aufgehoben* worden.

— Im Rahmen der *Jenaer Ferienkurse* findet vom 4. bis 9. August ein Lehrgang über die Eitzsche Tonwortmethode im Schulgesangunterricht statt. Dr. Bennedik (Halberstadt) hält die Vorträge. F. Merseberg (Jena) veranstaltet Lehrproben. Das Programm zeigt an a) Vorträge: Die psychologischen und didaktischen Grundlagen der Tonwortmethode von Bitz. Die Bedeutung der Tonwortmethode als Grundlage der musikalischen Bildung. Die Stellung des Tonwortsystems in der Geschichte der Solmisation. b) Lehrproben: Einführung von Anfängern in die Methode. Die Behandlung einer Tonart. Vorführung einer fortgeschrittenen Klasse.

— Der Bericht der *Städt. Musikschule Aschaffenburg* für 1923/24 zeigt wieder, welch prachtvolle künstlerische und kulturelle Arbeit der nimmermüde Hermann Kundigraber als Direktor leistet. Die Programme der Schulaufführungen sind ebenso vielseitig (man findet darin die Namen vieler lebender Komponisten) wie die unter seiner Leitung stehenden Konzerte der Aschaffenburger Städt. Musikkultur.

— Der „*Ludwigsbund*" in Münster i. W., der die „Pflege der Kunst des Klavierspiels in historischer und wissenschaftlicher Umrahmung" als Grundgedanken hat, versendet seinen 4. Jahresbericht. Das Programm verrät ernste und zielbewußte Arbeit des Leiters Franz Ludwig. Auch entlegene und verklungene Werke der Klavierliteratur von E. T. A. Hoffmann, Herbart, Hummel, Ries, Schunke, Volkmann, Ritter, Reubke, Draeseke u. v. a. werden da herangezogen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der *Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter* hielt während des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt am Main seine diesjährige gut besuchte Hauptversammlung ab. Wichtige Fragen über die zukünftige Arbeit des Verbandes, über verschiedene Berufs- und Standesangelegenheiten künstlerischer und wirtschaftlicher Art fanden bei lebhafter Aussprache eingehende Erörterung und befriedigende Lösung. Den neu gewählten Vorstand bilden: *Furtwängler*-Leipzig, *Meister*-Homburg, *Raabe*-Aachen, *v. Hausegger*-München, *Abendroth*-Köln.

— *Ettore Sigon*, Dozent am Tartini-Konservatorium in Triest, hat eine kleine Schrift herausgegeben „La rinascita della Liuteria

in Italia", worin er uns mit den Lack- und Holz-Untersuchungsergebnissen des Geigenmachers F. Zanier bekannt macht. Er sieht in Zanier den Forscher und Praktiker, der das Geheimnis der Cremoneser Meister entdeckt hat und erwartet davon einen neuen Aufschwung der Geigenbaukunst in Italien. *A. E.*

— Der *Münchner Männergesangverein „Sangesfreunde" e. V.*, Mitglied des bayr. und des Münchner Sängerbundes, ernannte anläßlich eines erfolgreichen, mit außerordentlichem Beifall aufgenommenen Konzertes die beiden mitwirkenden Violinvirtuosen Alfred *Pellegrini* aus Dresden und Professor Mich. *Merkl*-München zu seinen Ehrenmitgliedern.

— Ein von Julius Bittner, Dr. R. St. Hoffmann, Arnold Rosé, Richard Specht, Franz Schreker u. a. unterzeichneter *Aufruf für den Komponisten Mandl* sei hier wiedergegeben: Sechs Jahre sind verflossen, seit der Wiener Tondichter Richard Mandl gestorben ist. Viel zu schnell sind seine wertvollen Werke einer unverdienten Vergessenheit anheimgefallen und sein nicht minder bedeutender Nachlaß harrt noch der Auferstehung. — Den starken Eindruck wieder zu erwecken, den Griselidis, die Ouvertüre zu einem Gascogner Ritterspiel, der Hymnus an die aufgehende Sonne, das Klavierquintett und andere seiner Schöpfungen hervorgerufen haben, sowie seine noch unveröffentlichten Werke der Musikwelt durch Publikation und Aufführungen zu erschließen, ist das Ziel, das sich die Unterzeichneten gestellt haben und das sie mit Hilfe Gleichgesinnter zu erreichen hoffen. — Wir wenden uns an alle Freunde und Verehrer Richard Mandls mit der Bitte, ihre Namen und Adressen an Richard Specht, Wien XIX, Kroindlgasse 8, gelangen zu lassen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart.
Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 8

Weg und Ziel / Von Heinrich Burkard (Donaueschingen)

Die Idee, die uns bei der Einführung der Donaueschinger Kammermusikaufführungen leitete, war, dem jungen schöpferischen Künstler die Möglichkeit zu geben, vor einem Forum von ernsten Kunstfreunden und Kritikern sein Schaffen zur Diskussion zu stellen. Dem um die Zukunft der Tonkunst besorgten Hörer sollte Gelegenheit geboten werden, sich über Wesen und Willensrichtung der heutigen Musik zu orientieren. Durch Vergleich der Strömungen in der kompositorischen Produktion der Jetztzeit sollte er zur Erkenntnis von Weg und Ziel der unsere Jugend erregenden Bewegung gelangen.

Der Boden zur Pflege der jüngsten Musik schien uns in Donaueschingen günstig, in einer kleinen Stadt, die fernab dem Getriebe liegt, wo es schon immer zu einem der schönsten Erbgüter eines weitblickenden Fürstenhauses gehört hatte, dem zeitgenössischen Streben jeweils ein besonderes Augenmerk und besondere Förderung angedeihen zu lassen.

Die Idee bestimmte die Auswahl. Ausgeschlossen waren alle Werke der Typen, die dem Gefühl des Bürgers schon fester Besitz geworden sind; ausgeschlossen die ihrem Wesen nach schon bekannte Kunst der „Arrivierten", ausgeschlossen alles, was nicht zur modernen Musik gehört, das akademische Formklischee, das Allzufertige, der musikalische Ausdruck von gestern. Der *neuen* Kunst, die (wie immer in Zeiten geistiger Krisen und einer Stilwende der Kunst) inhaltlich und formal auf neuer Grundlage heranwächst, für die es noch keine allgemein gültigen Gesetze und Maßstäbe gibt, sollte ein Heim geboten werden. Innerhalb dieser Grenzen war dem Komponisten völlige Freiheit in der Wahl seiner Ausdrucksmittel gelassen.

Es wäre unbillig, von unsern Musikfesten eine Auslese von Paradestücken, von Gipfelwerken zu verlangen. Musikalische Genies hat es noch zu keiner Zeit in Dutzenden gegeben. Selbstverständlich müssen Werke, die uns Positives zu verheißen scheinen, in den Vordergrund gestellt werden. Daneben muß das Ungeklärte, Umstrittene zur Aussprache kommen. Um ein möglichst ausführliches Bild der Vielfarbigkeit und Verzweigtheit des zeitgenössischen Schaffens zu geben, einen möglichst weiten Kreis zu umspannen, können auch Proben einer Richtung vorgeführt werden, deren Problematik einmal zur Diskussion an weit sichtbarer Stelle *zwingt*, auch wenn wir von der Fruchtbarkeit dieser Experimente für die Zukunft nicht überzeugt sind.

Als wir vor drei Jahren unsere Idee zur Tat werden ließen, war es das erstemal, daß die junge Kunst in einem nur ihr gewidmeten größeren Rahmen eine systematische Pflege erfuhr. Einige Begabungen, auf die wir hinweisen konnten, sind heute als repräsentativ für die neue Strömung erkannt. Damit entfällt für uns der Grund, sie ferner zu berücksichtigen, damit erhalten die weiteren Programme aber auch Lücken, die wir nur schwer durch Gleichwertiges ersetzen können, denn es scheint, daß in der nächsten Zeit weniger Entdeckungen neuer Führerpersönlichkeiten zu erwarten sind, als daß der jüngste Nachwuchs mehr die Errungenschaften der schon eingeführten Begabungen ausbauen wird. Die Produktion der nächsten Jahre wird bestimmen, ob wir unsere Musikfeste fortführen. Ist sie nicht stark genug, um so umfangreiche Programme zu speisen, so werden wir uns nicht scheuen, ein Jahr auszusetzen, um die weitere Entwicklung abzuwarten. Vielleicht kommen wir auch dazu, unser Programm auf die Versuchsbühne oder den Chorgesang auszudehnen.

Wir waren so glücklich, das Vertrauen der Jugend zu genießen. Auch dieses Jahr war der Eingang von Arbeiten, die geprüft werden mußten, umfangreich. Es wurden uns u. a. eingeschickt: 142 Sonaten und Trios, 91 Quartette und Quintette, 47 Werke größerer Besetzung, einige hundert Lieder.

Von Anfang an hat die musikalische Gemeinschaft, die den Ablauf der Entwicklung der heutigen Musik mit Interesse verfolgt, unser Unternehmen durch eine starke, wahrhafte Teilnahme getragen und gehalten. Auch dieses Jahr begrüßen wir eine ansehnliche Anzahl Freunde der jungen Kunst bei unserer Tagung, die kein vergnügliches „Fest" sein will und darf, sondern für alle Verantwortungsbewußte eine besinnliche, ernste Feier bedeutet. Im Namen der jungen Künstler rufen wir unsern Gästen ein „Herzlich Willkommen" zu.

*

Wir geben in folgendem eine Übersicht der bisher in Donaueschingen aufgeführten Werke:

I. Kammermusikfest am 31. Juli und 1. August 1921.

Alois Hába, Streichquartett Op. 4 (Uraufführung); Wilhelm Groß, Symph. Variationen für Klav. Op. 9; Ernst Krenek, Serenade f. Streichtrio u. Klar. (Uraufführg.); Franz Philipp, Klavierquartett; Karl Horwitz, Lieder (Uraufführg.); Arthur Willner, „Von Tag

und Nacht“ f. Klav.; Philipp Jarnach, Streichquintett; Rudolf Peters, Violinsonate (Uraufführg.); Alban Berg, Klaviersonate Op. 1; Paul Hindemith, Streichquartett Op. 16 (Uraufführg.).

II. Kammermusikfest am 30. und 31. Juli 1922.

Ernst Krenek, Symph. Musik f. 9 Soloinstrumente Op. 9 (Uraufführg.); Richard Zoellner, Streichquintett (Uraufführg.); Max Butting, Quintett (Uraufführg.); Hermann Grabner, Triosonate (Uraufführg.); Fidelio Finke, Streichquartett (Uraufführg.); Jürgen von der Wense, Eddalieder (Uraufführg.); Rudolf Dinkel, Fuga groteska f. Streichquartett (Uraufführg.); Bernard van Dieren, Streichquartett (Uraufführg.); Reinhold Laquai, Klarinettensonate; Edmund Schröder, Michelangelo-Lieder; Felix Petyrek, Sextett; Paul Hindemith, „Die junge Magd“ und Kammermusik Nr. 1 (Uraufführg.).

III. Kammermusikfest am 29. und 30. Juli 1923.

Frank Wohlfahrt, Streichquartett (Uraufführg.); Robert Oboussier, Streichquartett mit Gesang (Uraufführg.) Alois Hába, II. Streichquartett im Vierteltonsystem (Uraufführg.); Bruno Stürmer, „Erlösungen“ f. Gesang u. Streichquartett (Uraufführg.); Hermann Reutter, Klaviertrio (Uraufführg.); Joh. Fr. Hoff, Streichquintett (Uraufführg.); Fidelio Finke, Streichtrio (Uraufführg.); Philipp Jarnach, Streichquartett.

In kleineren Veranstaltungen kamen zur Aufführung:

Am 4. November 1922:

Béla Bartok, II. Streichquartett; Florent Schmitt, Violinsonate; Arthur Honneger, Violasonate; Ferruccio Busoni, „Das Klavierwerk“ (Uraufführg.); Paul Hindemith, Streichquartett Op. 22 (Uraufführg.).

Am 10. Mai 1923:

Alois Hába, I. Vierteltonquartett; Ludwig Weber, II. Streichquartett; Joh. Fr. Hoff, „Breugnon“-Suite (Uraufführg.); Paul Hindemith, Solosonate f. Vcello (Uraufführg.).

Am 17. Juli 1923:

Paul Hindemith, „Das Marienleben“ (Uraufführg.), Solosonate f. Viola, Sonate f. Viola u. Klav.

Am 18. Mai 1924:

Zoltan Kodaly, Streichtrio; Egon Wellesz, Streichquartett Nr. IV; Ernst Krenek, III. Streichquartett; Philipp Jarnach, Klavierwerk (Uraufführg.); Paul Hindemith, Solosonate f. Viola (Uraufführg.) und Streichquartett Op. 32.

Das Donaueschinger Programm

HEINZ JOACHIM

Ich bin Ostpreuße, mit all jenen merkwürdigen Mischungen des Blutes, die gerade diesen Menschenschlag kennzeichnen, doch binden mich wohl die stärksten Sympathien an die Landschaft der Hansastädte. Am 13. Juni 1902 zu Königsberg i. Pr. geboren, beschäftigte ich mich seit frühester Jugend mit der Musik, lernte



HEINZ JOACHIM

Klavier, später auch etwas Geige spielen und erhielt Privatunterricht in allen Fächern der Kompositionslehre, nachdem ich seit dem 12. Lebensjahr zu komponieren angefangen hatte. Mit besonderer Neigung studierte ich Kontrapunkt. Nachdem ich längere Zeit bei mir selbst in die Lehre gegangen, besuchte ich, als äußeren Abschluß meiner musikalischen Ausbildung, die Meisterklasse für Komposition von Ferruccio Busoni.

Von meinen früheren Arbeiten ist glücklicherweise nicht viel bekannt geworden. Vor kurzem erst bestimmte ich ein *Streichquartett* Op. 1 in einem Satz und *Drei Klavierstücke* Op. 2 (Uraufführung in Königsberg und Hamburg) für die Öffentlichkeit.

HERMANN ERPF

geb. 1891 zu Pforzheim (Baden), studierte 1909—14 in Heidelberg (Wolfrum) und Leipzig (Riemann) Musikwissenschaft, daneben naturwissenschaftliche und philosophische Fächer. Gleichzeitig praktisch musikalische Ausbildung. 1913 Promotion bei Riemann. 1914—18 Feldzug. 1919—22 Lehrer für Klavier und Musiktheorie am Konservatorium Röhmeyer (Pforzheim); Beschäftigung mit der zeitgenössischen Musik und mit musikpädagogischen Fragen. Seit Oktober 1922 Lektor für Musiktheorie an der Universität Freiburg i. Br.; theoretische Kurse nach neuen Methoden auf historischer Grundlage, Kurse „Analysen zeitgenössischer Musik" mit seither über 20 Vorführungsabenden zeitgenössischer Werke.

Kompositionen: In der Ausbildungszeit 1905—14 Klavierwerke (u. a. 6 Sonaten), Lieder mit Klavier und Orchester, eine Kantate mit Orchester, Kammermusik (Streichquartett, Klaviertrio), Chöre mit und ohne Begleitung, Opernentwürfe; seit 1921 Kammermusik neuer, eigener Haltung: Satzfolgen Nr. 1, 2, 3, für Streichquartett, Satzfolge für Streichtrio, Satzfolge für Cello solo.

Schriften über Musik: Dissertation „Über den Begriff der musikalischen Form", gedruckt in der „Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft" 1914; „Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik" in der Sammlung „Wissen und Wirken", Verlag Braun, Karlsruhe 1921; „System der theoretischen Harmonielehre" 1917 (ungedruckt); in Arbeit: „Studien zur Technik der zeitgenössischen Musik".

Dramatische Dichtungen, davon eine gedruckt: „Das Tor", Bern 1921.

Satzfolge Nr. 1 für Streichquartett (1921): Der Name „Satzfolge" ist gewählt, um eine Form zu bezeichnen, die nicht mehr auf den gestaltenden Kräften der Sonatenform beruht. Sechs kurze Sätze, alle aus demselben motivischen Material aufgebaut; gleichwertig durchgebildete Stimmen in streng gesetzmäßiger Verknüpfung.

Diese Technik wird in den späteren Satzfolgen in fortschreitender Vereinfachung des Aufbaus und Loslösung vom Akkordlichen weitergeführt.

Das neue Formungsbedürfnis kann nicht aus theoretischer Zergliederung, sondern nur im *Hören* erfaßt werden.

MAX BUTTING

geboren in Berlin 1888, studierte Komposition bei Klose und Courvoisier in München, lebt seit 1919 wieder in Berlin.

Werke: hauptsächlich Kammermusik, darunter die Streichquartette Op. 8, 16, 18 und 20; Streichquintette Op. 10 mit 2 Celli, Op. 24 mit Kontrabaß; ein Quintett für Oboe, Klarinette und Streichtrio Op. 22. Ferner ein Konzert für Violoncello mit Orchester Op. 19, eine Symphonie Op. 21, eine „Trauermusik" für großes Orchester Op. 12 und eine Kammersymphonie für 13 Instrumente Op. 25. Letztere und ein Teil der Kammermusikwerke sind im Verlag Tischer und Jagenberg (Köln) erschienen.

Die „*Kleinen Stücke für Streichquartett*" Op. 26 (Manuskript) sind 12 kurze Sätzchen, die aber nicht als Suite gedacht sind. Für den Konzertsaal ist immer eine Auswahl zu treffen. Die Stücke selbst sollen konzentrierte, kleine Formen sein.

1. Marsch (V) — 2. Ziemlich bewegt (VII) — 3. Ziemlich langsam (VI) — 4. Ziemlich schnell (X) — 5. Schnell (XII).

JOSIP STOLCER-SLAVENSKI

Ich bin 1896 in Cakovec in Jugoslavien geboren. Das größte Elend war der treue Begleiter meiner Jugend. Unvergeßlich sind mir aus meiner Kindheit die Eindrücke durch die Natur geblieben, die Sonnenauf- und -untergänge, wenn das Volk seine alten Lieder sang und dazu die tiefen Glocken aus nah und fern erklangen. Meine Mutter hat mir die uralten slavischen Volksweisen immer vorgesungen. Mit ganzer Seele hänge ich an meiner Heimat. —

Schon in frühester Jugend studierte ich aus eigenem Antrieb Musik, namentlich Bachs und Beethovens Werke. Die ungünstigen materiellen Verhältnisse zwangen mich, bei meinem Vater das Bäckergewerbe zu erlernen. Später (1913) gelang es mir mit Hilfe einiger Familien, an die Musikakademie in Budapest zu kommen. Im Krieg machte ich 3 Jahre Dienst an der Front, um dann wieder in die Heimat zurückzukehren und weiter Gebäck zu fabrizieren. Ein Staatsstipendium ermöglichte mir schließlich die Vollendung meiner Studien bei Viteslav Novak in Prag. Derzeit bin ich Lehrer an der Musikakademie in Agram.

Streichquartett op. 3

Das Quartett besteht aus zwei Sätzen. Der erste Satz ist eine große, in reinem, polyphonem Stil gehaltene *Fuge*.



Der polyphone Satz äußert sich nicht nur in der Linie, sondern auch im Rhythmus und in der Tonalität. Es gibt keine Füllstimmen, sondern vier reale Linien, die sich zu verschiedenen Höhepunkten entwickeln. Die Fuge ist zugleich eine Emanzipation vom temperierten System, und zwar durch feine enharmonische Differenzen bei den Streichinstrumenten (z. B. ist „e-gis" eine temperierte große Terz, hingegen nähert sich „e-as" mehr der natürlichen Terz).

Der zweite Satz des Quartetts ist ein *südslawischer Tanz* in großer Sonatenform:



Der Tanz zieht wild und lebensfroh an uns vorüber, bis eine kleine lyrische Episode, als Reminiszenz an die Fuge, den dahineilenden Fluß aufhält. Mit einer jähen Wendung, mit einem Prestotempo, schließt die Komposition.

ERNST TOCH

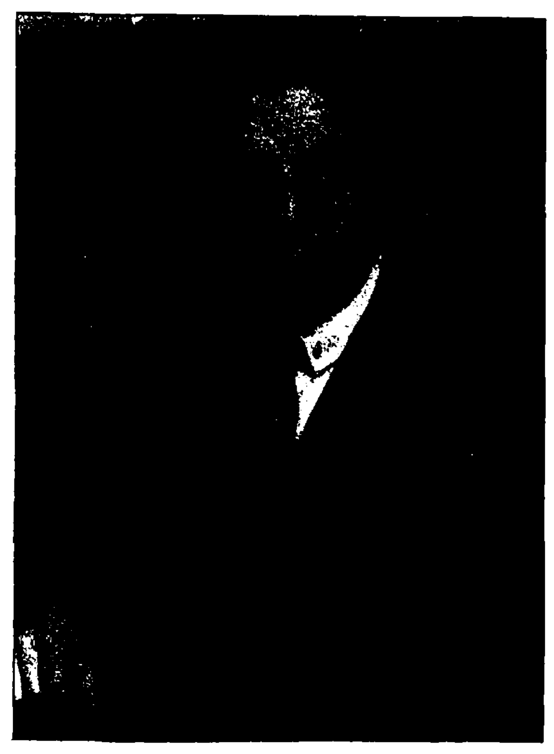
geboren 7. Dezember 1887 in Wien; Gymnasium, 4 Semester Medizin, autodidaktischer Werdegang als Musiker, 1909 Mozart-Stipendium (Frankfurt a. M.), 1910 Mendelssohn-Stipendium (Berlin), viermal österr. Staatspreis für Komposition. 1913 Lehrer für Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Mannheim, 1915 bis Kriegsende im Felde, 1919 Rückkehr nach Mannheim, 1921 Dr. phil. („Beiträge zur Stilkunde der Melodie"). Lebt in Mannheim als privater Lehrer für Musiktheorie. Kammermusik aller Art (Streichquartette op. 12, 15, 18, 26, 28, 34), eine Symphonie op. 23 (mit Sopransolo, Chor und Orgel), „Phantastische Nachtmusik" für großes Orchester op. 27, Kompositionen für Kammerorchester („Chinesische Flöte" [mit Sopransolo]) op. 29, Tanzsuite op. 30, Kammerstücke op. 33, Klavierstücke („Burlesken") op. 31 usw. — „Melodielehre" (Hesses Verlag).

Themen des Streichquartetts op. 34.





MAX BUTTING



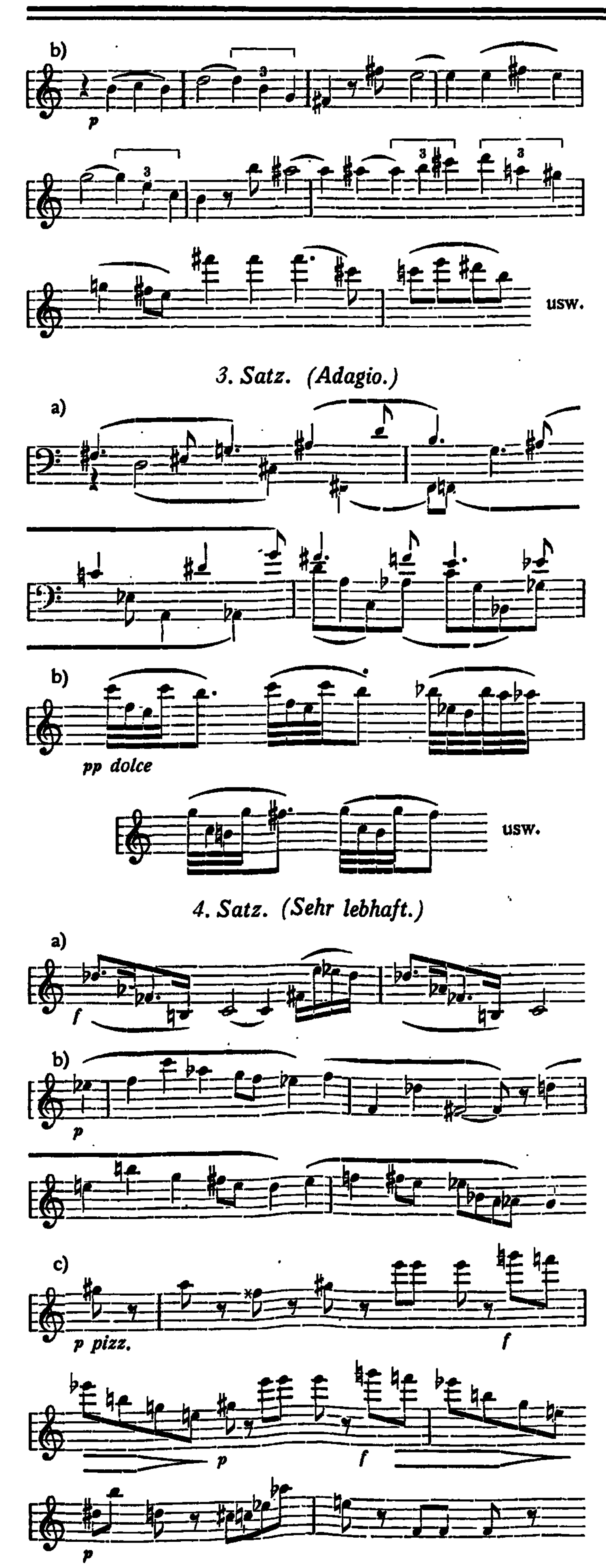
ERNST TOCH
Phot. Ingret, Wien



JOSIP STOLCER-SLAVENSKI



HERMANN ERPF



JOSEF MATTHIAS HAUER

geboren am 19. März 1883 in Wiener Neustadt, Volks-, Bürgerschule, Lehrerseminar in Wiener Neustadt, erst Volksschullehrer in Krumbach (Niederösterreich), dann städtischer Lehrer in Wiener Neustadt, staatlich geprüft für das Lehramt der Musik an Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten, musikalische Bildung gelegentlich als Autodidakt. Seit 1918 als Komponist in Wien.

Werke: Op. 1, 2, 3, Klavierstücke, auch für Quintett bearbeitet; Op. 5 und 8, Apokalyptische Fantasie und Kyrie für Orchester; Op. 6, 12 Hölderlin-Lieder; Op. 7, Chorlieder aus den Tragödien des Sophokles für Männerchor und Orgel (ad lib.); Op. 9, Morgenländisches Märchen für Klavier zu vier Händen; Op. 10, Tanz für Klavier zu zwei Händen; Op. 13, Theoretische Arbeiten („Vom Wesen des Musikalischen"); Op. 15, 16, 17, 19, Studien für Klavier zu zwei Händen; Op. 18, Der gefesselte Prometheus, Schluß der Tragödie des Äschylos, für Bariton und Klavier; Op. 20, Klavierstücke 1922 Heft I und Heft II; Op. 21, Hölderlin-Lieder; Op. 22, Neun größere Klavierstücke 1923; Op. 23, Hölderlin-Lieder; Op. 24, Lied der Liebe von Friedrich Hölderlin für dreistimmigen Frauenchor, Klavier und Harmonium; Op. 25, Sechzehn Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin; Op. 26, Quintett für Klavier, Klarinette, Violine, Bratsche und Cello; Op. 27, Schalmeien für Klarinette und Klavier; Op. 28, Stücke für Violine und Klavier; Op. 29, Stücke für Cello und Klavier; Op. 30, Fünf Stücke für Streichquartett; Op. 31, Suite für Orchester.

*

Zur Einführung in meine „Zwölftönemusik".

Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt darin, daß ich immer und immer wieder *alle zwölf Töne* des in sich geschlossenen Quinten- und Quartenzirkels unserer temperierten Halbtonleiter abspiele oder absinge.

Wie ich das ausführe, und zwar so ausführe, daß es *klingt*, so klingt wie die Obertonreihe des Tons (wie der „Klang an sich"), das ist mein Schulgeheimnis, das aber aus meinen Kompositionen offenbar wird für jeden, der sich die Mühe nimmt, näher darauf einzugehen.

Die *Wege* sind ungeheuer mannigfaltig, jedesmal anders — ein Zusammenfassen wäre jetzt noch unmöglich.

Ich denke und höre nicht in absoluten Tönen, sondern in *Tropen* (Wendungen), in „Konstellationen" der zwölf Töne, in Bewegungen der Intervalle zueinander — eben rein *melisch*. Aus den Tropen, aus dem *Melos*, aus der einstimmigen Linie ergeben sich Harmonien, Polyphonien ganz von selbst.

Meine Kunst besteht darin, das „metaphysische" *Melos*, dem *physiologischen Ohr des musikalischen Laien* (das



GEORG WINKLER
Phot. W. Kantowski, Jena



JOSEF MATTHIAS HAUER
Phot. d'Ora, Wien



ANTON WEBERN
Phot. Schlosser Wenisch, Prag



ERWIN SCHULHOFF
Phot. J. F. Langhans, Prag

dem Obertonklang gehorcht!!) möglichst nahe zu bringen, so daß meine Musik auch einem primitiven Hörer etwas sagen kann und muß.

Fleißiges Spielen und Hören meiner Werke ist für den musikalischen Laien der beste Weg zum Verständnis der „Zwölftönemusik".

Für feinsinnige Hörer will ich noch anmerken, daß auch die *Bauart* meiner Musikstücke aus den *Tropenformen* der zwölf Töne hervorgeht.

Am reinsten klingt die Zwölftönemusik (die auch die „atonale Musik" genannt werden kann) auf *wohltemperierten* Instrumenten; sie wirkt aber auch (unter gewissen Voraussetzungen) in der Kammermusik, im Orchester und im Massenchor.

Dr. ANTON WEBERN

1883 in Wien geboren; Schüler Arnold Schönbergs; nach Beendigung der Studien bis Kriegsbeginn Theaterkapellmeister; derzeit als Lehrer für Komposition in Mödling bei Wien.

Kompositionen: Op. 1, Passacaglia f. Orch., Op. 2, „Entflieht auf leichten Kähnen" f. gem. Chor, Op. 3, Fünf Lieder, Op. 4, Fünf Lieder, Op. 5, Fünf Sätze für Streichquartett, Op. 6, Sechs Stücke f. Orch., Op. 7, Vier Stücke f. Viol. u. Klav., Op. 8, Zwei Lieder mit Orch., Op. 9, 6 Bagatellen f. Streichquartett, Op. 10, Fünf Stücke f. Orch., Op. 11, Drei kl. Stücke f. Vcello u. Klav., Op. 12, Vier Lieder, Op.13, Vier Lieder mit Orch., Op. 14, Sechs Lieder f. Gesang, Klar., Baßklar., Viol., Vcello, Op. 15, Fünf geistliche Lieder f. Gesang, Fl., Klar., Tromp., Harfe u. Viol., Op. 16, Drei lat. Lieder f. Gesang, Klar. u. Baßklar. (Op. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10 sind in der Univ.-Edit. erschienen.)

*

Sechs Bagatellen für Streichquartett Op. 9 (Uraufführg.)

I. Mäßig — II. Leicht bewegt — III. Ziemlich fließend
IV. Sehr langsam — V. Äußerst langsam — VI. Fließend.

ERWIN SCHULHOFF

geboren am 8. Juni 1894 zu Prag. Ein Bruder des Urgroßvaters väterlicherseits war Jules (Julius) Schulhoff (1825—98), Schüler von Chopin, Pianist und Komponist der bekannten Salonwalzer. Großvater mütterlicherseits Heinrich Wolff (1813—98), Erster Konzertmeister des Stadttheaters und der Museumskonzerte zu Frankfurt a. M., als Geiger und konzertierender Künstler seiner Zeit von bedeutendem Rufe.

Meine musikalische Veranlagung erkannte Anton Dvorak. Auf dessen Empfehlung erhielt ich den ersten Klavierunterricht bei Heinrich Kaan im Jahre 1901—04. Dann Privatunterricht im Klavierspiel durch den Lisztschüler Willy Thern 1904—07 in Wien. 1907—10 Schüler des Leipziger Konservatoriums: Klavier (Ausbildungsklasse) Robert Teichmüller, Formenlehre und Komposition Max Reger, Harmonie Stephan Krehl. 1910—14 Schüler des Kölner Konservatoriums: Klavier (Meisterklasse) Karl Friedberg, Dirigentenklasse Generalmusikdirektor Fritz Steinbach (Leiter der Kölner Gürzenichkonzerte). 1914 Absolvent des Kölner Konservatoriums als Dirigent und Pianist mit besonderem Erfolge. 1913 als Schüler des Kölner Konservatoriums Träger des Hauptpreises der „Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung" (Hochschule für Musik, Charlottenburg) für Klavierspiel unter 500 Bewerbern aller Fächer ausübender Tonkunst. 1918 den gleichen Preis für Komposition. 1912 Abiturium in Köln, phil. Fakultät inskribiert, Hörer der Musikgeschichte. 1914—18 Krieg als Frontoffizier der k. u. k. Infanterie. Seit 1918 Klavierabende im In- und Auslande, ausschließlich mit Werken der radikalen Moderne. Lebe in Prag, erteile Ausbildungsunterricht im Klavierspiel und Kompositionsunterricht. Werke: für Klavier: op. 3—6, 10, 12, 13, 16, 19, 21—24, 27, 29—31, 34—36. Für Violine und Klavier: Suite op. 1 und Sonate op. 7. Für Violoncello und Klavier: Sonate op. 17. Drei Stücke für Kontrafagottsolo op. 38. Divertimento für Streichquartett op. 14, Quartett op. 25. Konzert für Klavier und Orchester op. 11. Für Orchester: Lustige Ouvertüre op. 8, Serenade op. 18, zwei Symphonien: „Landschaften" op. 26 (mit Sopransolo), „Menschheit" op. 28 (mit Altsolo), Variationen über ein achttaktiges Thema op. 33 und Suite für Kammerorchester op. 37. Lieder op. 2, 9, 15, 20, 32. Dazu kommt noch neuerdings: *Klavierwerke:* Sechs Klavierstücke für kleine und große Kinder, Klaviersonate Nr. III. *Kammermusik:* Sechs Stücke für Streichquartett (Uraufführung am diesjährigen Salzburger Kammermusikfest der „I. G. f. n. M."), Streichsextett (Uraufführung am diesjährigen Kammermusikfest in Donaueschingen), „Die Wolkenpumpe", Lieder für Metaphon, Blasinstrumente und Schlagzeug. *Orchester:* Konzert für Klavier und Kammerorchester. *Bühnenwerke:* „Xaho-Tun" eine antik-mexikanische Tanzgestaltung nach einer choreographischen Idee von Sent M'ahesa. „Don Juan", eine groteskerotische Suite für die Bühne von Karel J. Benes, befindet sich in Arbeit.

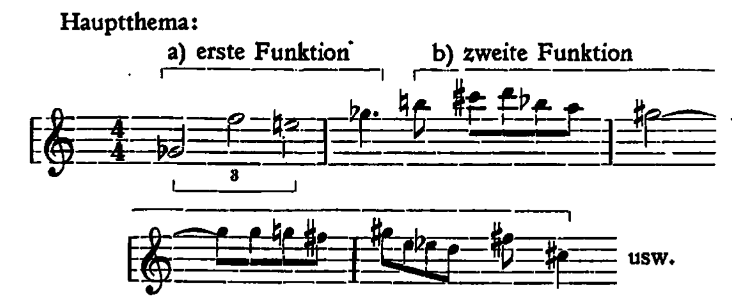
*

Streichsextett in der polytonalen Grundtonart

$\frac{\text{des}}{\underline{\underline{\text{c}}}}$ 5 (= Quint-Non); das doppelt unterstrichene $\underline{\underline{\text{c}}}$ bedeutet den Grundton.

I. Satz: Allegro risoluto.

Neun Takte Einleitung mit Themenparticula, worauf das Hauptthema folgt, welches in zwei funktionierende Teile wie folgt zerfällt:



Anschließend erste Überleitung bis zum episodischen Seitenthema der zweiten Violine und zweiten Bratsche:

Episodisches Seitenthema:

8va

usw.

Folgt zweite Überleitung in erweiterter Umkehrung des Themateiles a) und Teiles b) als Syntax. Beides gesteigert, anschließend Abschluß des ersten Teiles, bestehend aus a) im „Spiegel" und b) natürlich, wie folgt:



Anschließend zweiter Teil: Zehntaktige einleitende Periode zur ersten Durchführung. Diese als ruhige Kantilene der II. Violine mit einem episodischen Thema, worauf sich die zweite Durchführung anschließt, bestehend aus Particula von a) + b).

Reprise folgt, in der Zusammenziehung mit erster Coda, unmittelbar darauf zweite Coda. Abschluß in der polytonalen Grundtonart.

Abschluß Grundtonart: $\frac{\text{des}}{\text{c}}$ 5 =

II. Satz: Tranquillo (Andante).

Monothematisch in freier Liedform:

Hauptthema:
Tranquillo

usw.

III. Satz: Burlesca.

Tripelthematisch; die drei Themen mit gleicher Funktion:



IV. Satz: Molto Adagio.

Monothematisch:



wird in verschiedenen rhythmischen Gestaltungen und harmonischen Bewegungen ununterbrochen konjugiert bis zum Abschluß.

GEORG WINKLER

geboren 7. Oktober 1902 in Orlamünde a. d. Saale. Seit 1905 Beschäftigung mit Musik (1910 erste Kompositionsversuche). Seit 1911 in Jena. Von da ab Klavierunterricht. Nach öfterem Lehrerwechsel 1918 Staatl. Musikschule zu Weimar: Klavier bei Erika v. Binzer, Komposition bei Prof. Richard Wetz. Bedeutendste Anregungen durch Fred H. Helwig (Konzertsänger in Jena) und später (1924) Paul Hindemith. 1923 Reifeprüfung an der Musikschule. Seitdem Lehrer für Klavier und Theorie in Jena.

Neuere Werke: Klaviersonate Op. 1 a, Lieder für Bariton und Klavier Op. 1 b, 3 Streichquartette Op. 2—4, Sonate für Bratsche und Klavier Op. 5.

ISKO THALER

Ich bin am 17. Januar 1902 in einem kleinen ukrainischen Dorfe geboren. Im Alter von etwa 4 Jahren machte ich die ersten Musizierversuche. Einige Jahre später erhielt ich den ersten Unterricht im Violinspiel; zugleich erwachte die Lust am Komponieren. Ich schrieb kleine Duette und Tänze. Erst vom Jahr 1917 an erhielt

ich geregelten Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt an der Wiener Musikakademie (Dr. Mandyczewsky). Jetzt bin ich Schüler von Franz Schreker.



ISKO THALER

In der Hauptsache schrieb ich Lieder. Ein Chor mit breiteren Anlagen und verschiedenes Andere sieht seiner Vollendung entgegen.

ALEXANDER JEMNITZ

geboren am 9. August 1890 in Budapest, lebt ebendort. Bisher erschienene größere Arbeiten: Introduction, Passacaglia und Fuge für Orgel, op. 1; Neun Lieder, op. 2; Zwei Sonatinen für Klavier, op. 3; Siebzehn Bagatellen für Klavier, op. 5; Neun Lieder für eine Baßstimme, op. 6; Sonate für Klavier, op. 8; Zwei Sonaten für Violine und Klavier, op. 10; Elf Lieder, op. 15; Sonate für Cello und Klavier, op. 17; Sonate für Violine allein, op. 18 (sämtlich im Wunderhorn-Verlag, München-Köln); Trio für Flöte, Violine und Viola, op. 19 (bei Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig).

ARNOLD SCHÖNBERG

wird am 13. September 50 Jahre alt. In dem Zeitraum von sechsundzwanzig Jahren, aus dem seine veröffentlichten Kompositionen stammen, hat die Musik eine Wandlung durchgemacht wie nie zuvor. Mit ihr vergleichbare Veränderungen der stilistischen Grundlagen haben sich sonst in der Geschichte der Musik nur im Verlaufe von Generationen vollzogen. Generationen werden wohl auch vergehen müssen, bis das Neue von der Allgemeinheit voll erfaßt und verarbeitet sein wird.

Die Wandlung lief parallel mit der Entwicklung von Schönbergs künstlerischer Persönlichkeit. Er ist ihr Urheber und Exponent. Mögen einzelne andere manche der neuen Klänge und der neuen Formen unabhängig von ihm gefunden haben — es ist begreiflich, daß aus den von der Vergangenheit überlieferten Prämissen von mehreren die gleichen Schlüsse gezogen werden — so hat doch keiner einen ähnlich umfassenden Einfluß gewonnen, der sich auf alle Gebiete der Musik erstreckt. vor allem aber hat keiner zugleich die Musik der Gegenwart um eine große Anzahl von Meisterwerken bereichert, der Musik der Zukunft unabsehbare Perspektiven eröffnet und dabei den lebendigen Zusammenhang mit der besten Musik der Vergangenheit aufrecht erhalten.

Schönberg, der große Neuerer, ist auch der Hüter der künstlerischen Traditionen, wie sie in den Werken unserer großen Meister niedergelegt sind. In *seinen* Werken finden wir nicht zwar die äußeren Stileigentümlichkeiten, wohl aber jene Qualitäten wieder, welche deren Dauerwert ausmachen. Das sind in erster Linie: Reichtum und Adel der Erfindung, kunstvoller Bau und Ebenmaß der Formen. Dazu kommt als besonders charakteristisch für Schönberg die Freude am Handwerk, die selbst dort, wo sie zum Spiel mit dem Material zu werden scheint, zuletzt nur bewirkt, daß das Kunstwerk eben kunstvoll ist. Die schrankenlose Beherrschung der Ausdrucks*mittel* ermöglicht die Kongruenz von Sinn und Ausdruck, von künstlerischer Idee und ihrer Erscheinungsform als Kunstwerk.

Die Wandlung von Schönbergs Musik hat sich im wesentlichen in drei Perioden vollzogen. Die erste, welche mit dem fis moll-Quartett (1908) abschließt, knüpft mit ihren Frühwerken stilistisch noch deutlich an Wagner und auch an Brahms an. Zwei Faktoren drängen aber immer mehr zu etwas Neuem: eine Polyphonie, deren Gesetzmäßigkeit nicht auf harmonischer Basis, sondern auf der melodischen Entwicklung der einzelnen Stimmen beruht und eine Harmonik, welche den Beziehungsreichtum der Akkorde bis in seine letzten Konsequenzen ausschöpft. Beides zusammen hat schließlich den Zwang, welchen die Bindung durch die Tonart auf die formale Gestaltung ausübte, ad absurdum geführt. Seit dem fis moll-Quartett, Op. 10 (die beiden Balladen Op. 12, der Chor „Friede auf Erden" Op. 13 und zwei Lieder Op. 14 sind früher entstanden) hat Schönberg auf Tonarten verzichtet und einen neuen Stil geschrieben, in dem die Dissonanz vorherrscht. Damit war für die musikalische *Form* eine Zeit der schweren Krisis gekommen. Denn mit den Tonarten war sie eines ihrer stärksten Mittel beraubt. Schönbergs Meisterschaft ist in jedem

einzelnen Fall dieser Schwierigkeiten Herr geblieben. Es ist aber vielleicht kein Zufall, daß er in jener Zeit meist kurze Stücke oder Vokalkompositionen schrieb, in denen durch den Text schon eine gewisse formale Bindung gegeben ist. — Der dritten Periode gehören Schönbergs jüngste Werke an. In ihnen verfolgt er bewußt neue architektonische Prinzipien, deren Fähigkeit, geschlossene Formen zu erzielen, eine ähnliche ist wie die der alten Tonarten.

*

Zu dieser Periode ist auch die

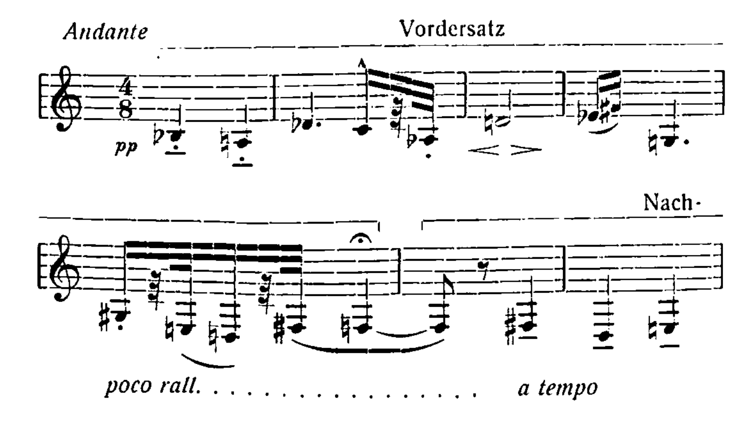
Serenade Op. 24

für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncello und eine tiefe Männerstimme (im 4. Satz) zu zählen. Sie besteht aus 7 Sätzen. Dem leichten Serenadencharakter, der eine übersichtliche Form erfordert, entsprechend, finden wir in ihr, was in andern Werken Schönbergs selten vorkommt, vielfach rhythmische Wiederholungen und symmetrische Gliederung von Motiven, Themen und ganzen Abschnitten.

Der 1. Satz ist ein *Marsch*. Er beginnt mit einem Baßthema der Bratsche. Dazu nach acht Takten die eigentliche Marschmelodie. Beide, Baß- und Hauptthema, werden dann umgekehrt und die ganze Gruppe verkürzt wiederholt. Eine trioartige Durchführung gipfelt in einer freien Reprise. Auch dieser Teil kommt zweimal. Es folgt eine längere aus den wichtigsten Motiven gebildete Coda.

2. Satz, *Menuett*. Das Hauptthema ist eine achttaktige Melodie, in klassischer Weise aus der Variation einiger Motive entstanden. Es wird im Verlauf des Satzes (Wiederholung des Themas, Mittelteil: Durchführung, Reprise) weitgehend variiert, und zwar werden seine Töne im allgemeinen beibehalten und nur ihr Rhythmus verändert. Nach einem äußerst kunstvollen Trio, dessen Hauptmotiv zuerst als Begleitungsfigur in der Bratsche erscheint, wird das ganze Menuett wiederholt. Eine Coda bringt motivische Elemente beider Teile und schließt mit dem Hauptmotiv des Menuetts.

3. Satz, *Variationen*. Das Thema, von der Klarinette allein vorgetragen:

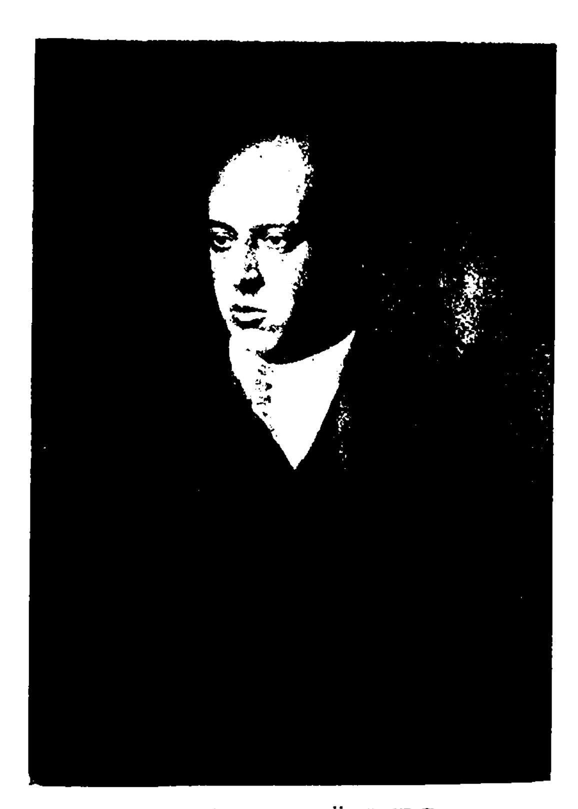




Man beachte, daß der Nachsatz die Reihenfolge der Töne des Vordersatzes in umgekehrter Reihenfolge wiederholt (sogenannter „Krebs"). In 5 Variationen und einer Coda wird das Thema rhythmisch variiert und in den kompliziertesten Kombinationen durchgeführt. Eine Analyse — am Schreibtisch hochinteressant durch die unerschöpflichen Beziehungen, welche sie nachzuweisen vermag — müßte auf den Hörer verwirrend wirken. Er begnüge sich damit, die Musik eines der schönsten Sätze, die Schönberg geschrieben hat, auf sich wirken zu lassen.

4. Satz, *Sonett* von Petrarca. Dem Satz liegt eine Reihe von 12 Tönen gewissermaßen als Tonart zugrunde (eine bestimmte Reihenfolge der Töne der chromatischen Skala), welche in der Singstimme als Melodie, in der Begleitung bald als Motive, bald als Akkorde in den mannigfachsten Kombinationen auftreten.

5. Satz, *Tanzszene*. Mit dem Titel ist der Charakter und lockere Bau des Satzes angedeutet. Sein erster Teil, reich an motivischen Gestalten, wird wiederholt. Dann führt eine Partie mit Überleitungscharakter zu einem



ARNOLD SCHÖNBERG
Verlag Breitkopf & Härtel, Berlin W 9

lustigen Trio, aus einer Anzahl lose aneinandergereihter Perioden bestehend. Es folgt eine Art Durchführung der Überleitung und des ersten Teiles, welche in eine

freie Reprise der Motive des ersten Teiles, schon mit ausgesprochenem Coda-Charakter, mündet. Eine Stretta beschließt das Stück.

6. Satz, *Lied ohne Worte.* Zur schlichten Begleitung von Gitarre und Baßklarinette trägt die Geige ihre Melodie vor: Haupt- und Mittelteil. Die Reprise übernimmt das Violoncell. In einer Coda von vier Takten tauchen nochmals die Motive des Anfangs auf.

7. Satz, *Finale.* Der Marsch des ersten Satzes wird angeschlagen, zunächst noch mit Introduktionscharakter: da und dort erscheinen rhythmische und melodische Bruchstücke von Themen der anderen Sätze. Dann aber folgt er in seiner ganzen Ausdehnung, in Originalgestalt, nur kurz vor Schluß von sechs Adagiotakten mit einer Reminiszenz an das „Lied ohne Worte" unterbrochen.

Erwin Stein.

Die Beziehungen zwischen der alten und modernen Musik

Von ALOIS HÁBA (Prag)

Schönberg schreibt in seiner Harmonielehre: „Lehrt die Nähe die Verschiedenheit, so lehrt die Entfernung die Gemeinsamkeit. Zeigt die Gegenwart das Divergierende der Persönlichkeiten, so zeigt die halbe Entfernung die Ähnlichkeit der Kunstmittel; aber die große Entfernung hebt beides wieder auf, zeigt die Persönlichkeiten zwar als verschieden, zeigt aber auch, was sie wirklich verbindet." —

Die junge schaffende Generation lebt sozusagen in einer halben Entfernung von einer Kunstbestrebung, deren einzelne Repräsentanten durch eigene innere Wahrhaftigkeit gezwungen wurden, neue Klangbegriffe zu suchen und zu schaffen.

Die sinnliche Wahrnehmung neuer Klangart, die aus dem aufgestellten Halbtonsystem herausgeholt wurde, beschäftigte seinerzeit das Ohr dermaßen, daß es auch den kritisch eingestellten Zuhörern und Musikern nicht möglich war, die Zusammenhänge zwischen der älteren und neueren Klangart aufzudecken und für sie klare und übersichtliche Formulierung zu finden.

Aus demselben Grunde war es bis jetzt auch schwer, die Stil- und Formbeziehungen zwischen der älteren und neuen Musik klar zu sehen.

Der neue Klang dokumentiert die Unterschiede. Die Verwandtschaft kann nur derjenige erkennen, welcher sowohl den alten, als auch den neuen Klang mit gleicher Selbstverständlichkeit und ohne Hemmungen wahrnimmt. Wer dieses kann, wendet seine Aufmerksamkeit der Gedanken- und Formgliederung zu.

Wenn sich das Ohr mit allem Reichtum des Klanges vertraut gemacht hat, hört es z. B. eine zweitaktig gegliederte Melodie, sequenzartige Steigerungen, Wiederholung eintaktiger oder mehrtaktiger melodischen Einheiten, Wiederholung eines Teiles aus mehrtaktiger Einheit (2 Takte aus 4 Takten) und alle Arten von thematischer Arbeit in der klassischen Musik mit derselben Klarheit, wie in der modernen Musik. Auch eine Sonatenform, Scherzo, Rondo, Passacaglia, Fuge, Kanon, dreiteilige oder zweiteilige Liedform und verschiedene Kombinationen der klassischen Formen erkennt man in der neuen Musik, wenn die Aufmerksamkeit nicht ganz an den Klang gebunden ist.

Es liegt schon im Wesen des Menschen, daß sein Erkenntnisweg auf der Oberfläche aller Formen beginnt. Die Naturwissenschaft und ihre Entwicklung ist ein anschaulicher Beweis dafür.

In der Musik ist der Klang die Oberfläche, das trennende Element. Die Gedanken- und Formgliederung sind Verwandtschaftsbestandteile des musikalischen Ausdrucks.

Der neuartige Klang wirkt auf viele Menschen abstoßend, manche berauscht er. Solange sich der Wahrnehmungszustand des Zuhörers auf den genannten Stufen bewegt, bleibt die Erkenntnis der abstrakten Konzeption des Schöpfers und seiner seelischen Eigenschaften aus.

In der Natur gibt es viele Einzelformen, die nach dem ersten Eindruck ganz verschieden sind; und doch haben sie gemeinsame Grundformen, auf denen die mannigfaltigsten Detaile aufgebaut sind. Die Tonkunst unterliegt demselben Naturgesetz.

Es ist unsere Aufgabe, nicht nur das Trennende, sondern auch das Verwandte im Musikausdruck zu erkennen.

Die Musik ist in ihren Höchstleistungen ein Teil der Naturwissenschaft. Der schöpferisch und erfinderisch begabte Musiker entdeckt neue Beziehungen und Gesetzmäßigkeiten des von der Natur gegebenen Tonbereiches. Er liefert durch seine Musikwerke den Beweis, daß er einen Teil der Natur erforscht und begriffen hat.

Gleichzeitig gibt er ein Bild eigener seelischer Erkenntnis, Regsamkeit und Beweglichkeit, welche meistenteils später zur Charakteristik der Zeitbestrebung erhoben werden.

Die Beschreibung der schöpferischen Erkenntnisse nennt man Musikwissenschaft. Die produktive Musikwissenschaft sollte die Teilerkenntnisse in klaren allgemeineren Begriffen zusammenfassen. Dieses setzt aber wieder eigenes Denken voraus. Es wird über die Musik wenig nachgedacht und deswegen gibt es bis jetzt keine produktive Musikwissenschaft, wohl aber einige wertvolle Versuche dazu.

Die jungen schöpferisch begabtesten Musiker haben sich zu allen Zeiten bemüht, den Sinn der älteren Entwicklung zu begreifen und schlugen bewußt aus der breitesten Erkenntnis weitere Entwicklungswege ein.

Ich sagte vorher, daß man den Klang als den stärksten Unterschied zwischen der alten und der neuen Musik bezeichnen kann.

Die Art des Klanges ermöglicht uns aber die Erkenntnis, wieviel die verschiedenen Entwicklungsepochen im Tongebiet oder im aufgestellten Tonsystem entdeckt und begriffen haben. Die ältere Musik beweist, daß die damaligen schöpferischen Musiker die Dreiklangs- und Vierklangsbeziehungen zum Teil erforscht haben. Die meisten musiktheoretischen Werke befassen sich dementsprechend reichlich nur mit diesen Klängen. Vom Nonenakkord wird wenig gesagt, der Undezimen- und Terzdezimenakkord kaum erwähnt.

Die neue Musik belehrt uns, daß sich die Musikschöpfer nicht nur reichere Dreiklangs- und Vierklangsbeziehungen errungen haben, sondern auch die Beziehungen der Fünf- bis Zwölfklänge entdeckt haben. Ihre Halbtonsystemgesetzmäßigkeit läßt sich sehr kurz und übersichtlich darstellen, wenn man alle Unklarheiten, Auseinandersetzungen und ästhetische Bewertungen der älteren und gegenwärtigen Musiktheoretiker beiseite läßt.

Es ist zuerst notwendig, das Wesen der sogenannten Kirchentonarten, der Dur- und Molleiter und ihre gegenseitigen Beziehungen klar zu erfassen. Geschichtlich wird die Tatsache konstatiert, daß sich der Begriff der Dur- und Moll-Leiter aus den Kirchentonarten gebildet hat. Was ist aber der Sinn dieser Tatsache? Dieser besteht darin, daß man auch in dem erwähnten Entwicklungsvorgang merkt, wie sich aus einer Anzahl engerer Begriffe ein breiterer Begriff gebildet hat.

Eine kurze Rückprobe liefert den Beweis. Die C dur-Leiter besteht aus 7 Tönen: c d e f g a h. Ist sie ein breiterer Begriff, so müssen sich aus ihr die Kirchentonarten ableiten lassen. Dies ist möglich durch eine siebenmalige Umkehrung der C dur-Leiter, indem man alle Töne der Reihe nach um eine Oktave höher verlegt (ähnlich wie es bei der Dreiklangsumkehrung üblich ist).

Die erste Umkehrung ist die dorische (d e f g a h c), zweite die phrygische (e f g a h c d), dritte die lydische (f g a h c d e), vierte die mixolydische (g a h c d e f), fünfte die äolische (a h c d e f g), sechste die hypophrygische (h c d e f g a) Leiter.

Die Abhängigkeit dieser Umkehrungen besteht auch in der Kadenzart. Die V. Stufe aus C dur (G dur-Dreiklang) hat die Dominantwirkung auch in den ersten drei Umkehrungen der C dur-Leiter. Für die vierte Umkehrung hat die I. Stufe aus C dur (C dur-Dreiklang) die Bedeutung der Dominante, weil diese Umkehrung mit der V. Stufe der C dur-Leiter beginnt. Hier tauschen die I. und V. Stufe ihre Rollen. Die sechste Umkehrung war ursprünglich auch von der Dominantwirkung der V. Stufe der C dur-Leiter abhängig. Erst später hat man ein selbständiges Dominantverhältnis a—e gebildet. Aus dieser relativen Unabhängigkeit der sechsten Umkehrung entstand die Moll-Leiter.

Durch Umkehrungen der c moll-Leiter entstehen noch einige Leitern:

d	es	f	g	as	h	c
es	f	g	as	h	c	d
f	g	as	h	c	d	es
g	as	h	c	d	es	f
as	h	c	d	es	f	g
h	c	d	es	f	g	as

Die Umkehrungen der C dur-Leiter kann man auf die Grundstufe c transponieren:

c	d	es	f	g	a	b	c	(dorisch)
c	des	es	f	g	as	b	c	(phrygisch)
c	d	e	fis	g	a	h	c	(lydisch)
c	d	e	f	g	a	b	c	(mixolydisch)
c	d	es	f	g	as	b	c	(äolisch)
c	des	es	f	ges	as	b	c	(hypophrygisch)

Praktische melodische und harmonische Verwertung der transponierten Umkehrungen der C dur-Leiter findet man in den Werken des tschechischen Komponisten Vitezslav Novák (geb. 1870). Die Anregung zur Transposition der Kirchentonarten gibt Helmholtz in seinem Werke „Die Lehre von den Tonempfindungen".

Die transponierten Umkehrungen der c moll-Leiter sind folgende:

c	des	es	f	ges	a	b	c	(1. Umkehrung)
c	d	e	f	gis	a	h	c	(2. „)
c	d	es	fis	g	a	b	c	(3. „)
c	des	e	f	g	as	b	c	(4. „)
c	dis	e	fis	g	a	h	c	(5. „)
c	des	es	e	fis	gis	a	c	(6. „)

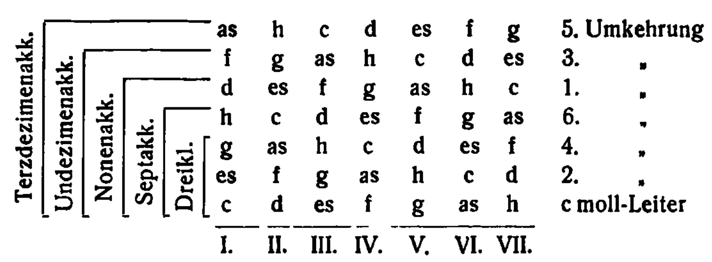
Die letztgenannten Umkehrungen, auf neuen Tonstufen des Vierteltonsystems, kommen an einer Stelle meines III. Vierteltonquartetts als melodische Bestandteile vor.

Wenn man die C dur-Leiter und ihre Umkehrungen in Terzenabständen übereinanderstellt, bekommt man alle leitereigenen Drei- bis Siebenklänge in Dur.

Terzdezimenakk.	Undezimenakk.	Nonenakk.	Septakk.	Dreikl.									
┌					a	h	c	d	e	f	g	äolisch . . .	5. Umkehrung
│	┌				f	g	a	h	c	d	e	lydisch . . .	3. „
│	│	┌			d	e	f	g	a	h	c	dorisch . . .	1. „
│	│	│	┌		h	c	d	e	f	g	a	hypophrygisch	6. „
│	│	│	│	┌	g	a	h	c	d	e	f	mixolydisch .	4. „
│	│	│	│	│	e	f	g	a	h	c	d	phrygisch . .	2. „
└	└	└	└	└	c	d	e	f	g	a	h	C dur (jonisch)	
					I	II.	III.	IV.	V	VI.	VII		

Stufe in Dur

Ähnliche Übereinanderstellung aller Umkehrungen der c moll-Leiter ergibt die leitereigenen Drei- bis Siebenklänge in Moll.



	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	
Terzdezimenakk.	as	h	c	d	es	f	g	5. Umkehrung
Undezimenakk.	f	g	as	h	c	d	es	3. „
Nonenakk.	d	es	f	g	as	h	c	1. „
Septakk.	h	c	d	es	f	g	as	6. „
Dreikl.	g	as	h	c	d	es	f	4. „
	es	f	g	as	h	c	d	2. „
	c	d	es	f	g	as	h	c moll-Leiter

Alle aufgestellten Mehrklänge in Dur und Moll kann man (ähnlich, wie die Leiterumkehrungen) auf die Grundstufe c transponieren und durch weitere Terzenschritte zu Zwölfklängen ergänzen.

	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
Ergänzung	fis	e	ais	fis	e	e
	h	a	dis	dis	cis	a
	gis	fis	gis	h	a	fis
	e	d	eis	gis	fis	d
	cis	h	cis	cis	h	h
	a	as	a	a	as	as
	f	f	fis	f	f	f
	d	des	d	d	d	des
	b	b	h	b	b	b
	g	g	g	g	g	ges
	es	es	e	e	es	es
	c	c	c	c	c	c

transponierte leitereigene Mehrklänge in Dur

	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
Ergänzung	g	dis	fis	dis	ais	g
	d	fis	h	a	d	
	h	b	gis	fis	gis	f
	gis	g	e	d	eis	d
	e	cis	cis	h	cis	h
	a	a	a	as	a	gis
	f	f	fis	f	fis	e
	des	d	d	des	dis	cis
	b	h	b	b	h	a
	ges	gis	g	g	g	ges
	es	e	es	e	e	es
	c	c	c	c	c	c

transponierte leitereigene Mehrklänge in Moll

Wenn man den leitereigenen Terzenaufbau auf der V. Stufe in C dur nicht beachtet und nach der leitereigenen None a in Terzen weiterschreitet, die nicht der C dur-Leiter angehören, kommt man zum Dominantzwölfklang.

1.	2.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
ais	gis	dis	cis	eis	h	g	eis	heses
fis	e	h	a	cis	as	d	ais	fes
dis	cis	gis	fis	a	f	a	dis	des
his	ais	eis	dis	fis	d	e	gis	b
gis	fis	cis	h	d	b	h	cis	ges
e	es	a	as	b	g	ges (fis)	fis	es
cis	c	fis	f	g	e	des	h	c
a	a	d	d	dis	cis	as	e	as
f	f	b	b	h	a	es	a	f
d	d	g	g	gis	fis	b	d	d
h	h	e	c	e	es	f	g	h
g	g	c	c	c	c	c	c	g

Den Dominantzwölfklang 1 kann man als Zusammensetzung des Septimenakkordes der V. Stufe in C dur, des Septimenakkordes der I. Stufe in A dur und des Septimenakkordes der VII. Stufe in Cis dur betrachten. Auch als Dreiklangszusammensetzung läßt er sich erklären: I. Stufe G dur, III. Stufe d moll, III. Stufe cis moll, I. Stufe dis moll.

Der Dominantzwölfklang 2 weist eine andere Zusammensetzung auf: (V. Stufe C dur, II. Stufe g moll, VII. Stufe H dur als Septimenakkordgruppierung, oder I. Stufe G dur, I. Stufe F dur, I. Stufe dis moll [es = dis], I. Stufe cis moll als Dreiklangsgruppierung).

Die Zwölfklänge 1, 2 des oben erwähnten Beispiels sind auf die Grundstufe c transponierte Dominantzwölfklänge 1, 2. Der angegebene Zwölfklang 3 ist eine Zusammensetzung von vier übermäßigen Dreiklängen. Der Zwölfklang 4 besteht aus drei verminderten Septimenakkorden.

Beispiel 5 ist ein Quartenzwölfklang, 6 ein Quintenzwölfklang. Der Dominantzwölfklang 7 (V. Stufe aus c moll) enthält 10 Terzenschritte und eine Quart (fes — heses). Die beiden Dominantzwölfklänge 1, 2 sind in ihrer Zusammensetzung reichhaltiger als die Zwölfklänge 3, 4 und der Quarten- und Quintenzwölfklang 5, 6. Auch in der ergänzten Auffassung des Halbtonsystems behält die Dominante ihre Wichtigkeit.

Alle leitereigenen Drei- bis Siebenklänge (mit angegebenen Ergänzungen), welche auf der Grundstufe c aufgebaut sind, kann man auf alle übrigen Halbtonstufen transponieren (so wie es schon früher mit der C dur- und c moll-Leiter durchgeführt wurde). Dasselbe kann man mit den Zwölfklängen durchführen.

Die Umkehrungen aller erwähnten Mehrklänge und Aufstellung der verschiedensten engen und breiten Lagen genannter Mehrklänge (und ihrer Umkehrungen) ergeben sich für diese aus dem Wesen des Halbtonsystems so selbstverständlich und logisch, wie die Lagen und Umkehrungen des Dreiklanges und Septimenakkordes. Jeder Ton genannter Mehrklänge kann als unterster Ton (Baßton) verwendet werden und auf jedem solchen Baßton ist es möglich die mannigfaltigsten Umgruppierungen der Lage aller übrigen Töne des Mehrklanges durchzuführen.

Schönberg legt in seiner Harmonielehre dem Quartensystem größere Bedeutung bei, als dieses System verdient. Es stellt nur den kleineren Teil der Klangbeziehungen des Halbtonsystems dar.

Die ältere Musik hatte außer den Drei- und Vierklängen nur vom Nonen-, Undezimen- und Terzdezimenakkord der V. Stufe in Dur und Moll Gebrauch gemacht. Und auch diese Klänge sind meistens auf den Vierklang reduziert worden. Die schaffenden Musiker der Gegenwart (Schönberg, seine Zeitgenossen und jüngere Generation) erwarben sich die Klangbeziehungen des ganzen dia-

tonischen Tongebietes. Sie arbeiten mit allen diatonischen Mehrklängen, ihren Umkehrungen, verschiedenen Lagen und Transpositionen. Außerdem fanden sie noch auch diejenigen Mehrklänge (8—12-Klänge), welche das ganze Halbtonsystem in sich birgt.

Die Benützung nur einiger Töne aus den Mehrklängen (z. B. 6 Töne aus einem Terzenzehnklang) ist eine ähnliche Eigenschaft, welche schon in der älteren Praxis bei der vierstimmigen Anwendung des Nonen-, Undezimen- und Terzdezimenakkordes vorkommt.

Aus der kurzen Beschreibung des Halbtonsystems geht klar heraus, daß die neue Musik eine logische und organische Entwicklung der Klangart darstellt. Was den älteren schöpferischen Musikern verschlossen blieb, das hat die gegenwärtige schaffende Musikergeneration entdeckt.

Die gegenwärtigen Berufs-Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker, Ästheten und Kritiker hatten bis jetzt nicht einmal soviel Scharfsinn aufgebracht, um die selbstverständlichsten Entwicklungsbeziehungen des Klanges in der Musik zu konstatieren.

Es ist aus diesen Berufskategorien ein schädliches Pfaffentum entstanden, welches dem Musiklaien in den Zeitungen und in den Musikbüchern nur das Bild eigener Unklarheiten und Irrtümer bietet, die wahren Entwicklungsvorgänge kaum ahnt und zwischen den schöpferischen Musikern und dem Zuhörer eine dunkle Kluft des Mißverständnisses erzeugt. Es wird z. B. von der Krisis in der europäischen Musik gesprochen. Ins Deutsche übersetzt heißt es: Die Berufsmusikbetrachter erklären hiermit, daß sie nicht in der Lage sind, die wahren Entwicklungsbeziehungen klar zu erkennen.

Die Krisis schaut ungefähr so aus: Die vor 25 Jahren jungen schöpferischen Musiker sind in dieser Zeit „Väter" geworden. Es ist ein jüngerer Nachwuchs entstanden. Die regsamsten und begabtesten aus diesem schöpferischen Nachwuchs bemühen sich ehrlich die Leistungen ihrer Väter und Großväter zu begreifen, das, was diese zur Vollkommenheit gebracht haben, gelten zu lassen, aber nicht zu wiederholen, die angedeuteten Wege mit wacher innerer Erlebnisfähigkeit zu erfassen und unbeirrt durch eigenes Schaffen weitere Erkenntnisse über die menschliche Seele und die äußere Natur (das Tongebiet) ans Tageslicht zu bringen.

Es ist ganz gleich, aus welchen Volksstämmen die schöpferischen Kräfte entstehen, die Hauptsache ist, daß sie auf der Welt sind.

Es wird trotz alledem gepredigt, daß das gegenwärtige Musikschaffen einen Untergang darstellt. Das heißt auf deutsch: Die Erkenntnisfähigkeit der wahren und klaren Tatsachen befindet sich gegenwärtig auf dem Nullpunkt und diejenigen, welche klar sehen oder die Klarheit anstreben, werden verachtet und totgeschwiegen.

Der schöpferische Erkenntnisweg der neuen, bis jetzt noch nicht erforschten Klangbeziehungen führt weiter. Auch die gegenwärtig aufgestellten Grenzen des Viertel- und Sechsteltonsystems werden später einmal gesprengt, ähnlich wie momentan die Beschränkung auf das Halbtonsystem überwunden wurde und diese kleine Einheit ein Teil eines umfangreicheren Tongebietes geworden ist. Das Halbtonsystem ist einer inneren Stadt ähnlich, um welche sich neue Anlagen zu formen und zu gruppieren beginnen.

Die übersichtliche Darstellung der Klangbeziehungen im Viertelton- und Sechsteltonsystem (soweit ich dieses Tongebiet durch eigenes Schaffen begriffen und erforscht habe), sowohl auch einige Andeutungen für die entfernte weitere Entwicklung der Erkenntnisse über das Tongebiet bringe ich ein andermal.

Es gibt noch vieles, was wir nicht beherrschen. Diese Erkenntnis gibt der jungen Generation Freude und Lust zum Schaffen und Forschen. Auch die Technik muß bei der Realisierung der schöpferischen Ideen in der Musik behilflich sein.

Zum Schluß möchte ich noch einiges über die Verwandtschaft zwischen der alten und der neuen Musik vom Standpunkt der Formgestaltung, Gliederung und Entwicklung der musikalischen Gedanken aus sagen.

Das Prinzip der Wiederholung kleinerer oder größerer melodischer Bestandteile ist das Hauptmerkmal der bisherigen europäischen Tonkunst. Man findet diese Eigenschaft auch im Volksliede. Sie ist aber durch die Klangfarbenunterschiede einzelner Instrumente und durch die einseitige Konzentration auf die Klangfarbe in der Kunstmusik noch wesentlich verstärkt worden.

Die Übertragung kürzerer oder längerer melodischer Bruchteile auf verschiedene Tonhöhen ist die variierte Wiederholung.

Die sequenzartige Wiederholung kleiner Motive entwickelte sich anscheinend aus dem Wesen des Tonsystems (zwölfmalige Wiederholung des Halbtones in dem Umfang einer Oktave und siebenmaliges Übertragen der Oktavteilung in den gebrauchten Tonumfang der sieben Oktaven).

Das Wesen der Fuge, Chaconne, des Kanons, der thematischen Arbeit jeder Art ist eng mit dem Wiederholungs- und Übertragungsprinzip (aus welchem auch das Halbtonsystem entstand) verbunden. Die einfachste Wiederholung oder Übertragung ist ein Intervall oder ein gleicher Intervallschritt weiter (c—d c—d, oder c—d d—e). Denselben Grundsatz verwirklicht auch die motivische Wiederholung, oder Übertragung eines Motivs auf andere Tonhöhe: c d e c—c d e c—c d e c c d e c — d e fis d—e fis gis e.

Nur die Formulierung des erwähnten Grundsatzes ist in der alten und der neuen Musik verschieden.

Früher z. B. war es üblich, das Fugenthema beim zweiten Erscheinen auf der Dominantstufe zu bringen; gegenwärtig bringt man es auf jeder beliebigen Stufe.

Beethoven komponierte reine Formtypen (Rondo, Scherzo, Sonatenform u. a.), begann aber auch aus einzelnen Bruchteilen verschiedener Formtypen neue Formgliederungen zu gestalten. Die romantische und die moderne Musik weist ähnliche Bauart auf. Auf denselben Grundsätzen beruht auch das Schaffen einiger Vertreter der jungen Generation.

Es machen sich aber auch andere Bestrebungen geltend, welche ihren Ursprung in einer wesentlich anderen musikalischen Empfindungs- und Denkart haben. Die natürliche Folge davon ist völlige Abkehr von allen bis jetzt üblichen Stilgewohnheiten und Formtypen. Es entwickelt sich eine neue Stil- und Formdisziplin. Aber auch dieser Entwicklungsvorgang hat einige Beziehungen zu den früheren Ausdrucksarten, in denen gewisse Eigenschaften hie und da unbewußt auftauchen, welche erst einigen schöpferischen Musikern der Neuzeit aus eigener Natur heraus zum Bewußtsein kamen und jetzt die volle Entfaltung verlangen.

Die Abkehr von den bis jetzt üblichen Stileigenschaften besteht: 1. im Verzicht auf alle älteren Formen (Sonate, Scherzo, Rondo, Fuge, Kanon usw.) und Kombinationen dieser Formen (Sonatenform mit Rondoform, Scherzo mit Fugato usw.); 2. im Verzicht auf alle einzelnen Stilmerkmale der älteren Zeit, also: auf die periodische Melodik, thematische Arbeit, Wiederholung und Transposition der Motive und der melodischen Periodizität, im Verzicht auf sequenzierte Gradationen und auf alles, was schon als Formeinfall volle Entwicklung erlangt hat.

Als Ausgangspunkt eines neuen Musikstils müßten wieder die allgemeinen Merkmale einer Musikform erfaßt werden. Ähnlich wie die alten Formen müssen auch die neuen Formen aus dem allgemeinen Begriff der Form als weitere neue Verkörperungen dieses Begriffs entstehen.

Das Grundwesen der Musikform besteht in der Aufeinanderfolge von einigen musikalischen Einheiten und ihrem gegenseitigen organischen Verhältnis zueinander (z. B. in der Sonatenform: Hauptsatz, Seitensatz, Durchführungsgruppen, Reprise).

In der klassischen Musik läßt sich das Verhältnis einzelner Gruppen folgendermaßen allgemein charakterisieren: 1. Exposition der Tonart, 2. Ausweichung aus der Tonart, 3. Rückkehr in die Tonart. Dies ist auch Grundwesen aller dreiteiligen klassischen Formen. Beide erwähnte Grundsätze bilden die Basis der klassischen Musik. Da die weitere Entwicklung das tonale Prinzip verlassen hat, ist es unlogisch, die alten Formen (z. B. Sonatenform) weiter zu komponieren, wenn man den erwähnten Grundsatz, aus dem diese Formen entstanden sind, nicht respektieren will.

Es ist notwendig aus dem erwähnten allgemein gültigen Grundwesen der Musikform und der neuen Klangauffassung neue reine Formen zu bilden, welche im organischen Zusammenhang mit der neuen Klangauffassung stehen.

Einige allgemeine Andeutungen sollen meine Meinung erhärten: so würde es sich z. B. darum handeln, in mannigfaltigsten Variationen die 3 Grundcharaktere der melodischen Bewegung zu formen: den melodischen Aufstieg, das Schweben der Melodie und ihren Abstieg; eine unregelmäßig gegliederte Melodik schaffen, nicht kleine melodische Bruchteile zusammensetzen und wiederholen, sondern einen melodischen immer vorwärts gedachten Fluß zu formen, d. h. Atempausen nach dem Einfall und nicht nach der Schablone zu machen.

Auch an eine neue Dynamik muß gedacht werden. Beim polyphonen Satz soll man nicht die melodischen Bestandteile einer Stimme zum Bilden der anderen übernehmen, wie es in der Polyphonie des Mittelalters der Fall war, d. h. man muß die traditionellen schon realisierten Grundsätze des polyphonen Stils vermeiden.

Dafür soll man nur die drei allgemeinen Bewegungsmöglichkeiten der Stimmführung beachten; das sind: die Gegenbewegung, Parallelbewegung und die Seitenbewegung. Auf diesen 3 Bewegungsformen soll der neue polyphone Bewegungsstil realisiert werden, unter Vermeidung der traditionellen technischen Errungenschaften.

Das Prinzip der führenden Melodik soll wohl beachtet werden, aber die Nachahmung des traditionellen Charakters ist zu vermeiden: also, nicht den Charakter der Fugen- und Sonatenthemen sowie anderer melodischer Formen nachahmen.

Die angedeuteten Richtlinien sind allgemeiner Natur. Es kann sie jeder auf seine Art, d. h. nach seinem individuellen und nationalen Temperament, herausgestalten.

Diese angeführten Grundsätze habe ich subjektiv bis jetzt in folgenden Kompositionen realisiert: im 2. und 3. Vierteltonquartett, in der Vierteltonchor-Suite, in 2 Suiten für Vierteltonklavier, in einer größeren Komposition für Vierteltonklavier, im Sechsteltonquartett.

In meinen früheren Werken kommen die neuen Stilgrundsätze, die mir damals noch nicht völlig bewußt waren, gemischt mit den traditionellen vor.

Im Schaffen der jungen europäischen Musikergeneration kann man folgende zwei Haupttendenzen feststellen: Den Versuch, die reinen klassischen Formen neu zu beleben, und eine bis jetzt mehr gefühlte als bewußte Abkehr von den traditionellen Formen.

Es scheint, daß die zweite Richtung die ausschlaggebende werden wird, sobald sich die wirklich Schaffenden des fundamentalen Unterschiedes bewußt werden, zwischen wirklicher Neuschöpfung und dem sich Stützen auf schon vorhandene, in diesem Sinne schon traditionell gewordene Leistungen.

Die allgemeinen Voraussetzungen, aus denen ein neuer Stil sich bilden könnte, tauchten als Ausnahmen in der abendländischen Musik schon früh auf; so schon im gregorianischen Gesang und später in den französischen Chorälen des 13.—14. Jahrhunderts, im husitischen und im lutherischen Choral. Man findet in den Chorälen öfters aufeinanderfolgende Musikgedanken, die ohne Wiederholung und Symmetrie gegliedert sind und eine Art freier Musiksprache darstellen.

Was die Grundlagen des neuen polyphonen Stils betrifft, so verweise ich auf die Meinung der älteren Theoretiker, daß man zum Cantus firmus neue selbständige Stimmen erfinden müsse. Also — ein Beweis dafür, daß sie an neue Bewegungen — nicht an Wiederholungen gedacht haben.

Das allgemeine Kriterium für die Richtigkeit einer künstlerischen Leistung besteht darin, daß sich die Leistung mit der Absicht des Schöpfers deckt. Das Erschauen von Kunstwerken müßte also erst von der Erkenntnis der schöpferischen Absicht ausgehen. Z. B., wenn die Absicht des Präludiums darin besteht, erst nach und nach die einzelnen Teile des Fugenthemas zu exponieren und erst am Ende des Präludiums das Thema ganz erscheinen zu lassen, und auf diese Weise die Brücke für den Übergang zur Fuge zu bilden, so müßte diese Erkenntnis der Beurteilung vorausgehen; d. h.: eine Form ist nicht erfüllt, wenn ihr Formprinzip nicht erkennbar ist, vorausgesetzt — daß die Absicht des Schöpfers nicht darin bestand, sein Formprinzip zu verdecken. Also müßte dann diese Absicht erkannt werden. (Man beachte die polyphonen Formen des 15.—17. Jahrhunderts.)

Die allgemeine Gültigkeit dieses Prinzips erstreckt sich selbstverständlich auch auf alle neugeschaffenen Formen der Gegenwart und Zukunft. Die Übereinstimmung zwischen musikalischem Denken und seinem realisierten Ausdruck ist die Wahrhaftigkeit musikalischen Schaffens. Demnach ist das Musikschaffen eine Möglichkeit unter vielen anderen, Wahrheit auszudrücken.

Von schlechten und guten Musikfesten / Von Prof. Hans Schorn

Ich könnte auch von falschen und echten reden, von ungeschickten und sehr geschickten, von unzeitgemäßen und zeitnotwendigen; denn von Sommer zu Sommer mehren sich die sogenannten „Musikfeste", und da es dabei immer anders kommt, wie die Veranstalter meinen, fällt es gar nicht schwer, den Unterschied zwischen subjektiv Verfehltem und objektiv Richtigem einwandfrei festzustellen. Eine wahre Musikfestpsychose ist in Deutschland ausgebrochen, beinahe jede Stadt, ja fast jedes winzige Städtchen, das etwas auf Reputation hält, sucht Fäden zu finden, die es wenigstens einmal im Jahr mit der großen musikalischen Welt verknüpfen. Es ist ja nichts leichter, wenn ein solches Provinznest gar keine anderen Sehenswürdigkeiten in seinen Mauern birgt, dann doch geistesgegenwärtig und sehnsüchtig die Hände nach dem sonst noch so fernen Himmel der Kunst zu strecken, irgendein heimischer Musikheld wird die Sache schon in die Hand nehmen, Gewissensklauseln über Zweck und Ziel bestehen ohnedies nicht, schwere Konflikte — außer dem ewigen Defizit — sind nicht zu überklettern, Konzertagenturen vermitteln zu jedem mehr oder minder aktuellen Anlaß die geeigneten Kräfte. Hat trotz warmer Sommertemperatur eine rührige Propaganda zu zahlreichem Besuch aufgemuntert, dann steht nichts im Wege, daß Notizen über den glänzenden Verlauf des Festes in die großen Zeitungen lanciert werden können, die den tadellosen Zustand des Musiklebens in der Stadt gebührend anerkennen und ob dieser geschickten Reklame einige Nachbarstädte nicht eher zur Ruhe kommen lassen, bis sie im nächsten Jahr sich die gleichen Treibhauslorbeeren gepflückt haben.

Ich möchte nun keinen der vielen Festausschüsse, die im Schweiße ihres biederen Angesichts so alljährlich ihres Amtes walten, aus seiner lokal bedingten Rechthaberei zu einem imaginären Disput über die einfachsten kulturellen Voraussetzungen eines Festes der Musik herausfordern und mit schmerzlichem Ernst ihm klarmachen, wieviel Unkultur hinter den meisten Veranstaltungen steckt, die aus bescheidenen Grenzen nun plötzlich eine pompöse Sache machen wollen. Das ist zudem ein besonderes Kapitel unserer Zeit, wo eben viele den Mund aufreißen, ohne etwas wirklich Wertvolles zu sagen, wo meist das Nebensächliche und leider nicht nur das scheinbar Nebensächliche zur Hauptsache wird. Es müßte überhaupt diese roheste Methode, so planlos aus dem Boden Musikfeste emporwachsen zu lassen, gesetzlich verboten werden, zumal da es heute schon gar nicht mehr genügt, mit sarkastischem Lächeln an solchen Tummelplätzen einer Pseudokunstpflege zu passieren. Denn mit ihrer Selbstgefälligkeit und Dilettantenhaftigkeit schaffen sie nur Agitationsmaterial gegen die faktisch notwendigen alljährlichen Veranstaltungen, auf denen die schwebenden Angelegenheiten der Musikentwicklung erledigt und die Ergebnisse der jährlichen Produktion festgestellt werden müssen. Auf die allgemeinste Formel gebracht, heißt die Alternative allerdings, ob es ein Musikfest geben kann oder nicht. Es gibt freilich logisch begründete größere Veranstaltungen, organisch gewachsene und traditionell festgelegte Zusammenkünfte, die auch in Fachkreisen Ansehen und Wert haben und tatsächlich festlichen Charakter tragen. Wenn sie nicht immer die entsprechende Resonanz finden und das Publikum dadurch in dem Glauben bestärkt wird, auch sie seien zur gemeinsamen Wahrung der

musikalischen Interessen eigentlich nicht mehr nötig, so liegt das an dem ominösen Namen „Musikfest", der allüberall durch nordische oder südliche Wochen, durch moderne und klassische Kammermusikfeste, durch Maispiele und Herbstzyklen in Mißkredit geraten ist. Zu einem Musikfest gehört vor allen Dingen ein produktiver Gedanke, sei er nun wie bei den Tonkünstlerfesten des A. D. M. V. im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung gefaßt oder wie in Donaueschingen und Salzburg auf die feste Einrichtung von Kammermusikaufführungen gegründet, die mit ihren Spezialprogrammen immerhin den vielerorts bestehenden „Gesellschaften zur Pflege der neuen Musik" einen weit sichtbaren Weg weisen. Da sind positive Werte, die in der Aufspürung und Sammlung junger Kräfte von wirklicher Eigenart allein schon über den Alltag hinausreichende Bedeutung und damit festlichen Charakter haben. Als Veranstaltungen besonderer Art haben ebenso die deutschen Bach-Feste, die Göttinger Händel-Festspiele, die Bonner Beethoven-Feste und schließlich auch Bayreuth hochkünstlerische und dauernde Geltung; denn sie geschehen im Zeichen einer wenn auch retrospektiven Idee, ein Zusammengehörigkeitsgefühl stellt sich von selbst ein, man kann und muß dabei durch wahrhaft Festliches hypnotisiert werden. Sie erfüllen insgesamt eine wertvolle Mission.

Eine schöpferische Idee muß also vorhanden sein, um überhaupt feiern zu können. Frischgestärkte Hemdenbrüste allein tun es nicht, und der Zweck eines solchen Unternehmens ist vollkommen verkannt, wenn man — wie jetzt so vielfach in Badeorten und Fremdenplätzen — Motive der Natur und der Kunst einfach vermischt und die Besucher veranlaßt, bequeme Fauteuils und Schaukelstühle zur Abwechslung mit den Sitzbänken eines Konzertsaals zu vertauschen, um einen historischen Lehrkursus über Bach oder Händel oder sonst einen geduldigen Märtyrer seiner Idee mitzumachen. Die Veranstaltung eines Musikfestes verpflichtet selbstverständlich auch zur künstlerischen Bewältigung des Stoffes, und es ist sehr unnaiv, sich für einen Augenblicksgewinn in den Dienst einer höheren und oft dankenswerten Aufgabe stellen zu wollen, wenn man von vornherein zu Kompromissen genötigt wird und bei einer wüsten Kombination landet. Zu einem Fest gleich welcher Art ist schließlich auch ein Kreis gleichgestimmter Menschen ebenso notwendig wie eine wirksame Organisation, nur zu oft übersieht man aber dies wichtige gesellschaftliche Moment, obwohl es eine der Hauptfehlerquellen ist, an denen so viele unnatürliche Produkte kranken. Auch ein sensationeller äußerer Erfolg wird nie darüber hinwegtäuschen, daß eben die Eindrücke einer mehr oder minder zufälligen festlichen Versammlung nicht einheitlich genug sind, um unabänderlich und dauernd im Gedächtnis zu haften. Und doch sollte gerade dies die symptomatische Bedeutung eines Musikfestes sein, als ein Dokument unmittelbaren Erlebens über den Alltag hinauszuwirken und selbst dem satten Großstädter reinste Erfüllung zu spenden.

Es ist keine Frage, wir leiden an einer propagandistischen Übersteigerung des Begriffes „Musikfest", jene echte Musikfestpsychologie haben wir fast vergessen, eine unmoralische Musikfestpsychose hat epidemisch um sich gegriffen, fast alle unter diesem und ähnlichem Titel reklamehaft emporgeschleuderten Veranstaltungen sind reformbedürftig. Beinahe müßte man daran denken, die an sich so schöne und geniale Idee eines Musikfestes, das Zeitdeuter und Wegweiser sein will, zu rekonstruieren, wenn nicht begründete Aussicht bestände, daß alle die extremen Auswüchse von heute ebenso rasch, wie die Mode sie brachte, wieder verschwinden und nach falschen Perspektiven wieder ein gesundes Erkennen der prinzipiellen Voraussetzung und logischen Begründung eines solchen Festes möglich wird. Die scharfen Kritiken gegen den mit dem Wort „Musikfest" getriebenen Unfug mehren sich, es wird aber auch Sache der Künstler selbst sein müssen, mitzuhelfen, daß der Name künftig nur wirklichen, ihn innerlich und äußerlich rechtfertigenden Veranstaltungen gewahrt bleibt. Ein anständiger Musiker, der auf Berufsehre noch etwas hält, sollte seine Mitwirkung versagen, sobald offen oder verschleiert ein Musikfest inszeniert werden soll, dessen Charakter nicht einwandfrei festliegt oder zumindest problematisch mit allerhand Reklameabsichten verknüpft scheint. Wer keine Karikatur der Musik will, darf auch nicht länger dulden, daß die Qualitätsforderungen, die der Begriff „Musikfest" in sich schließt, ins Durchschnittliche umgebogen oder gar ins drastisch banale Gegenteil verwandelt werden. Ein Musikfest ist aus ideeller Einstellung immer noch wohl berechtigt und aus künstlerisch-qualitativen Gründen stets auch erwünscht, doch darf es nicht Gegenstand eines materiellen Bedürfnisses nach gesteigerter Unterhaltung werden oder wie heuer so mannigfach florierende Feste einseitige Veranstaltung eines wohllöblichen Fremden- oder Verkehrsvereins.

* * *

Monozentrik

Von Prof. Dr. RICH. G'SCHREY

Zu Beginn des Jahres ist im Verlage dieser Zeitschrift, der uns schon so manches Wertvolle geschenkt hat, ein Buch erschienen, das ich für wohl geeignet halte, allzu schläfrige Musiker aufzuwecken und allzu trunkene etwas nüchterner zu machen: Die „Monozentrik", eine neue Musiktheorie, von Hans Schümann. Dieses Werk ist die Frucht reichen Wissens, bewunderungswürdigen Fleißes und einer tiefschauenden Kombinationsgabe. Der schaffende Musiker ebenso wie der lehrende und der Wissenschaftler und nicht minder der gebildete Musik-

liebhaber wird in nächster Zeit sich mit den Gedanken dieses Buches auseinanderzusetzen haben. Hier wird, um auf das Wichtigste vorweg zu deuten, die Lehre vom Tone, der Melodie und Harmonie, der Mathematik vereint, wieder dem Schoße der Kosmologie zurückgegeben, und das Staunen wieder einmal gelehrt vor denWundern der Tonelemente, die nichts anderes sind als die Wunder der Zahlen, die Wunder der Ordnung der Welt und der Welten. Stets hat es Menschen gegeben, die von diesem Staunen aus den Weg ins Metaphysische, ins Nichtsinnliche, Übersinnliche gesucht haben, die einen tieferen Sinn hinter den äußeren Symbolen fanden. Auch unsere Zeit ist wieder mehr auf solche Spekulationen eingestimmt, wie jeder weiß, der nicht blind und taub durchs Leben wandelt. „Vom Sinne der Zahlen" handelt daher z. B. das packende erste Kapitel in Oswald Spenglers Hauptwerk. Die Bedeutung der Zahl für die Künste, für Raum- und Zeitkünste, namentlich für die Musik, ist besonders merkwürdig. Um nur an einiges zu erinnern: Das Oktavphänomen, all die, mit Verlaub zu sagen, unbegreiflichen Selbstverständlichkeiten der Akustik, die Beziehung zwischen Ton- und Farbenverhältnissen (Heptatonik und Spektrum etc.), der goldene Schnitt usw., dies alles weist auf eine gemeinsame Wurzel hin, die Mathematik, die selbst aber wieder eine Niederschlagsform des Geist-Logos ist.

Der Faden, der die Musiktheorie mit der Weltlehre verbindet, scheint seit langem abgerissen oder absichtlich zerschnitten worden zu sein. Musik wird für sich abgehandelt, losgelöst von den Gesetzen des Makrokosmos. Aus jüngerer Zeit vor dem Schümannschen Buche ist mir nur das Werk des Freiherrn Albert v. Thimus bekannt („Die harmonikale Symbolik des Altertums" 1866/76), das jenen Faden wieder aufgenommen hat. Leider aber ist, um bis zum Kerne *dieses* Werkes sich durchzuarbeiten, ein so schweres Rüstzeug von Gelehrsamkeit aller Art nötig, daß sich wohl die meisten an der harten Schale die Zähne stumpf beißen. In Schümanns Buch dagegen, der Thimus verarbeitet hat und oft zitiert, ist das Wesentliche der geheimnisvollen Probleme allgemein verständlich gemacht. Der Verfasser hat mehrere Jahre in China gelebt und ist dort ausgestattet worden, Rätsel zu lösen, an denen schon viele herumgeraten haben. Das Land, in dem der Satz geprägt worden ist: „Musik ist das Maß der Welt", war der rechte Boden, ihn zu befähigen, uralte Weisheiten zu ergründen.

Die altchinesische Erkenntnis vom unvorstellbaren unaussprechlichen alleinen Urquell des Seins, der die Zweiheit erzeugt, die die Dreiheit gebiert, aus der die ganze Sinnlichkeit hervorgeht, diese Erkenntnis findet wohl nirgends ein so klares Abbild, wie im Entstehungsvorgange der Musikelemente. Der Begriff der Zweiheit, der Polarität, der ausgleichenden Gegensätzlichkeit (in Charakter und scheinbarer Richtung) muß der Ausgangspunkt jeder sinnvollen Musiktheorie sein. Man kann das Dur dem männlichen, das Moll dem weiblichen Prinzip gleichsetzen — im Sinne des „M." und „W." Weiningers — etwa den zwei Seelen Fausts vergleichbar, wie ja auch alles Dur dominantisch, alles Moll unterdominantisch wirkt. Die Generalbaßlehre, die von einem Baßsockel aus die Intervalle alle nach oben rechnet, hat sozusagen zu einer Vergewaltigung des Moll durch das Dur geführt, nachdem die Entdeckung der Obertöne dem Dur den Primat erobert hatte, und es entspricht wohl dem Drange jener Entwicklungsphase der europäischen Menschheit, daß das männlich-geistklare Dur, gleichsam das Sonnenhafte, gegenüber dem erdhaften Moll die Oberhand gewinnt und es mit nach oben reißt. (Freilich „oben" und „unten" sind ja aus dem Räumlichen entlehnte Begriffe, die für die Musik nur sinnbildliche Bedeutung haben können; man müßte von einer eigenen Musikdimension sprechen.) Jedenfalls hat die Charakterisierung der Tongeschlechter bloß durch den Dreiklangsterzen-Unterschied nicht viele befriedigt, wie ja schon Goethe sich dabei nicht hat beruhigen wollen. Seit Fogliano und Zarlino bis auf Riemann und Karg-Elert ist denn auch eine Reihe sogen. Dualisten erstanden, die den Gegensatz von Dur und Moll zur Grundlage ihrer Lehre machten. Aber allen fehlt, so konsequent z. B. Riemanns System ausgebildet ist, das Fundament des Fundamentes, keiner ist bis zum allerletzten Grunde durchgedrungen, die älteren vielleicht durch das Dogma der Kirche, die jüngeren durch das der Wissenschaft daran gehindert, zur Metaphysik heimzufinden. Schümann deckt die Wurzeln der harmonikalen Polarität auf, indem er zu dem latenten alles erzeugenden Bewegungsursprunge und Wirkungsfaktor, dem „Zeugertone" gelangt, der wie Gott Mann und Weib geschaffen hat, Dur und Moll schafft, die beide zusammen erst die Tonart ausmachen, wie jene beiden erst den Menschen darstellen. Und nicht nur in der Tao-Lehre Chinas, ebenso bei den alten Hebräern, bei den keltischen Druiden und im ersten Griechenland, dem Erben Ägyptens, hat dieses Urwissen Gültigkeit besessen, wie sich überall da auch die gleiche Erstlingstonleiter, die Pentatonik, vorfindet, die man wohl als die Skala einer Urmenschheit anzusehen hat. Pythagoras baut aus solcher Erkenntnis heraus sein mathematisch-akustisches System auf und legt als ureigentliche Siebentonleiter die Dorische Leiter fest, die die Leiter einer Doppeltonart ist. Tonart, Tonika ist also nicht C dur oder b moll oder Ges dur oder e moll, sondern C dur und a moll, b moll und Des dur, Ges dur und es moll, e moll und G dur zusammengenommen bilden je die ganze Tonalität. Mit dieser Einsicht hat Schümann sicheren Boden gewonnen; auf ihm fußend, erlangt er durch scharfsinnige Kombinationen die Mittel, mit mathematischer Unzweideutigkeit alle Melodie und Harmonie der Diatonik, Chromatik und Enharmonik ge-

setzmäßig an ihren Platz zu stellen; jede Melodie und Harmonie ergibt sich ihm als ein „unterbewußtes Rechnen" mit „Tonwerten", die zum „Zeugertone" in einem gewissen Verhältnisse stehen. Durch den Begriff „Tonwert" gelangt er zu einem Koordinatensystem der Ober- und Untertonreihe, das uns ein deutliches Bild von der Lagerung der polaren zusammengehörigen Töne gibt. Intuitiv erschaute Kegelschnitte erweisen sich als die geometrischen Örter der Doppeltonika (Kreis) und der Dominanten in 3 Zonen (Ellipse, Parabel, Hyperbel). Das Material der verschiedenen Tonleiterarten — sogen. Molldur und Durmoll — die Nebenstufen als Stellvertreter, der neapolitanische Sextakkord usw., aber auch die den einzelnen Tonalitäten zugehörigen chromatischen Werte werden in Zahlen dargestellt. Schließlich wird auch für die Temperatur (Enharmonik) ein logischeres Verfahren geboten, indem als Ausgangspunkt der Berechnung der Mittelwert einer Oktave vorgeschlagen wird.

Es gewährt dem Denken eine eigene Befriedigung, zu sehen, wie hier alle die, der geschichtlichen Entwicklung gemäß, nach und nach landläufig gewordenen musikalen Begriffe gleichsam organisch verbunden auftreten. Da die Urwahrheit verschüttet war, tauchen im Verlaufe der Geschichte, von Exoterikern gesucht, zu denen in diesem Falle auch die Kleriker gehören, immer nur Bruchstücke, auf seltsamen Wegen gefunden, hervor. Auslegungen, die sich fast durchweg wie Notbehelfe ausnehmen, werden gegeben. Man ist immer auf der Spur nach dem Ureigentlichen, aber immer wieder verliert man sie und geht in der Irre. Gefühl und Gedanke tasten langsam vorwärts. War es höhere Absicht, dem europäischen germanisch-romanischen Musiker, der in seiner Kunst einen wunderbaren Spiegel des Seelenlebens dieser Völker bietet, so lange die *ganze* Wahrheit verhüllt zu halten, damit er, ringend mit seinem geheimnisvollen Stoffe, seine Kräfte stähle? Jetzt erst vielleicht sind wir reif geworden, die Wahrheiten der Urmenschheits-Mysterien aufzunehmen, jetzt erst für würdig befunden, nachdem wir in „heißem Bemühen" durch den eisig-öden Strich entsagungsvoller materialistischer Wissenschaft hindurch uns zu voller Selbständigkeit und Unvoreingenommenheit durchgewunden haben, um, wie Parzifal, endlich den Gral zu erreichen.

Man hat schon lange das allmähliche Zunehmen der Chromatik, des Leittonbedürfnisses, verglichen mit dem Anwachsen der Differenziertheit des moderner und moderner werdenden Menschen, mit der Ausbildung des Individuellen, Einzelartigen, Besonderen. War die Diatonik, namentlich in der Form der Kirchentöne, ein Symbol des Typischen (wie die griechischen Tonarten des Stammesmäßigen), Gemeinsamen, Gemeindlichen, so mehrt sich in steter Folge das eigenwillig Chromatische, bis es sich in unseren Tagen zum Absonderlichen, Nervös-pathologischen, zu einem, weiteren Kreisen nahezu unverständlichen seelischen Zittern und Flimmern gesteigert hat. Die Einsicht, die unser Buch lehrt, was alles im Mutterschoße der Musik eingebettet liegt, kann eine erlösende Einsicht sein, indem sie autoritativ vieles sanktioniert, manches zurückweist, und kann zu einer Klärung des lähmenden und zersetzenden Wirrwarrs führen.

Die überraschenden und gehaltreichen Neuentdekkungen, die uns Schümann schenkt, mußten natürlich von ihm exakt wissenschaftlich begründet und bewiesen werden. Zu diesem Zwecke waren eingehende Berechnungen und Erläuterungen nötig: In kleinen und großen Tabellen werden uns die mathematischen Beweise geliefert. Diese Resultate, denkt sich der Verfasser, geben gleichsam eine Richtschnur für die mehr oder minder große Ausbalanciertheit der Gewichtsverhältnisse von Melodie und Harmonie eines Tonstückes, wie wir sie seit Riemann auf dem Gebiete des Metrischen und Formalen kennen, gewissermaßen einen Schönheitskanon, ein Regulativ der ästhetischen Beurteilung. Es ließe sich so ein Maßstab aufrichten für das, was man klassisch, barock, romantisch usw. zu nennen pflegt. Eine Art Kontrolle wäre möglich über Willkürliches, ohne daß doch durch schulmeisterliche Pedanterie der Strom der Eigenart der Schaffenden unterbunden zu werden brauchte. Die Berechtigung der früheren Einstellungen, die den verschiedenen Entwicklungsstadien der Seele und des Kunststoffes entsprachen, bleibt unangetastet; aber ein sicheres, teils beschränkendes, teils bereicherndes Fundament für die Weiterbildung des Stoffes ist gewonnen, die einer Rückkehr zum Ursprünglichen, jetzt aber dennoch einem Neuen, gleichkäme.

Die oft beinahe kindische Abneigung mancher Musiker gegen alles Spekulative ist bekannt. Sicherlich aber ist kein großer „Künstler" in den Stunden der Besinnung ohne Staunen seinem Stoffe gegenübergestanden, und nur wahre Ehrfurcht vor dem „Geiste", der sich im Stoffe und in der Form offenbart, wird verhüten können, daß der Inhalt und mag er noch so gefühl- und lebensvoll sein, verloren geht. Die Musik zudem hat ihren ganz besonderen Stoff, einen Stoff von unvergleichlicher Zartheit und Empfindlichkeit; selbst schon ein Kunstwerk, verbraucht er sich von Zeit zu Zeit und rascher als der Stoff anderer Künste; dann bedarf er einer weise geregelten Neumischung, um wieder dankbares Material in der Hand der Künstler zu werden. Darum auch hängt das Schaffen eines Komponisten gar sehr von der Theoriebasis ab, auf die ihn sein Lehrer gestellt hat. Dafür gibt es viele Beispiele. Aus neuerer Zeit sei nur die Thuille-Schule einerseits erwähnt, Riemann-Reger und ihre Nachfolge andererseits: die Polychromie beider Richtungen, abgesehen von der individuellen Schattierung durch die Eigenart der einzelnen Naturen, ist doch, wie mir scheint, vor allem der Verschiedenheit der Theorieaspekte gemäß hier und dort eine ganz andere.

So wird auch die von Schümann neu verkündete Erkenntnis von der auf latentem Zeugertone ruhenden Polarität von weittragender Bedeutung für das Schaffen sein, weil damit eine Neugruppierung und eine Neubewertung der Kunstelemente gegeben ist. Und, was ich für ganz besonders wichtig halte, der neugewonnene Standpunkt, der auf dem Gebiete des Philosophisch-Religiösen liegt, wird es möglich machen, die Musiktheorie in der Jugendschule gründlich zu lehren; ohne eine solche Verankerung würde die Musiktheorie als Erziehungsmittel, das sie in Zukunft werden soll, nur eine unsichere Rolle spielen.

Die Fruchtbarkeit der neuen Einstellung zeigt sich noch in einer Menge aufklärender Ergebnisse, wie in der Beziehung des Tonwertes 5 zu den Leittönen, der Irrationalität des 7. Obertones, der kommatischen Verschiedenheit der tonartlich bedingten Intervalle, im antiphonen Oktavenausgleich, im „Urstimmtone" und in vielem anderen.

Ein „Tonweiser", vom Buche selbst abgesondert gedruckt, der in raffinierter Konstruktion das Gesamtgebiet des monozentrischen Tonsystems umfaßt, läßt uns, fast wie eine Rechen- oder Dechiffriermaschine arbeitend, durch einfachen Handgriff auch die entferntesten Tonbeziehungen auffinden: er ist in nuce das ganze Buch.

Gewiß, ein Werk, das sich mit so tiefsinnigen Problemen wissenschaftlich befaßt, ist keine bequeme Unterhaltungslektüre; man muß sich anstrengen, um es auszuschöpfen: es ist ein Lehrbuch. Einige Kenntnis von Mathematik wird vorausgesetzt und scharfes logisches Nachdenken. Wie ich höre, ist diese neue Musiktheorie neben gleichartigen Objekten bereits Gegenstand einer Vorlesung an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst geworden.

Das Werk will aber keineswegs ein Abschluß, sondern in gewissem Sinne ein Anfang sein; darum sollten nicht nur viele Köpfe mitarbeiten und weiterarbeiten, es sollten auch recht viele Gegner das Wort ergreifen; denn gerade erst die richtigen Einwände und ihre evtl. Widerlegung führen zur notwendigen Verständigung, und zwar sollten solche Stimmen nicht nur laut werden aus den Kreisen der Fachmusiker; denn das Werk ist nicht nur bedeutsam für die Musik: es ist zugleich ein wertvolles Dokument einer Denkrichtung, die den Fortschritt menschlichen Erkennens und Fühlens in der Wiedervereinigung von Wissenschaft und Kunst mit Philosophie und Religion erblickt.

Der Verleger hat sich ein großes Verdienst damit erworben, daß er in dieser Zeit dieses Buch herausgebracht und so schön herausgebracht hat. Trotz der großen Kompliziertheit des Satzes, die notwendig war, ist schon in dieser ersten Auflage eine fast untrügliche Genauigkeit erreicht worden. Möge dieser ersten recht bald eine zweite Ausgabe folgen können!

Das Zika-Quartett

Die Mitglieder dieser Vereinigung — Richard Zika, Herbert Berger, Ladislav Cerny, Ladislav Zika — sind Absolventen des Prager Konservatoriums. Sie haben sich vor drei Jahren (zuerst mit Karl Sancin als II. Geiger, den später Herbert Berger ersetzte) in Laibach, wo sie als Konzertmeister und Pädagogen wirkten, zu einem Quartett zusammengefunden, das sich durch seine ausgezeichnete Qualität rasch einen Namen geschaffen hat und schon heute in der vordersten Linie der Kammermusikvereinigungen steht.

Während sich das Quartett im ersten Jahr hauptsächlich in seiner Heimat bekannt gemacht hat, wurde die Aufmerksamkeit eines internationalen Publikums erstmals auf die vier Künstler gelenkt durch die prachtvolle Wiedergabe des Sextetts von



Zika-Quartett
Richard Zika — Ladislav Zika — Herbert Berger — Ladislav Cerny
Phot. Benda, Prag.

Felix Petyrek mit dem Komponisten am Klavier und dem Klarinettisten Philipp Dreisbach beim II. Donaueschinger Kammermusikfest 1922. Seitdem ist das Quartett auch in den deutschen und österreichischen Städten bekannt und geschätzt.

Die Vorzüge des Spiels der jungen Künstler, leidenschaftliches Versenken in ihre Aufgabe, rassiges Temperament, blühender Ton zeigen sich am restlosesten in den Werken, die aus urwüchsigem Musikantenblut geboren sind: in den Quartetten von Smetana, Dvorak, Tschaikowsky, Borodin usw. Daneben pflegen sie mit besonderer Hingabe die neuzeitliche Literatur von Novak, Suk, Jirak, Hindemith, Ravel. Ausgezeichnete Interpreten sind sie auch den deutschen Klassikern.

—*d.*

*

Ein Brief Michael Haydns

Aus der Fürstl. Fürstenbergschen Bibliothek

Der in folgendem mitgeteilte Brief *Michael Haydns* stammt aus der Zeit, als am kleinen Fürstenhof zu Donaueschingen ein hochstehendes Kunstleben blühte. Fürst Josef Maria Benedikt war selbst ein begeisterter Liebhaber der Musik. Der Hof unterhielt dauernde Beziehungen mit den Musikverlegern, oft auch den Komponisten selbst, um stets das Neueste der Produktion für Donaueschingen zu erlangen. Der Korrespondent des Fürsten war in musikalischen Angelegenheiten der Kammerdiener *Sebastian Winter*, der 1764 aus Paris, „allwo er bei den berühmten Motzard in Diensten stand"

(Vater, Wolfgang und Nannerl hielten sich damals 5 Monate in der Seinestadt auf), an den Hof in Donaueschingen berufen worden war.

An Winter ist der folgende Brief Michael Haydns gerichtet:

Monsieur Sebastian Winter Valois de Chamber
Donaueschingen

Wohledelgebohrener Hochgeehrtester Herr!

Ich habe die Ehre *denselben* zu berichten, daß vorigen Monath H: *Bertsche* Student auf hiesiger Universität sich sehr viele bemühete neue *Concerten* von mir zu bekommen, die wie er sagte für den Gnädigsten Fürsten von Fürstenberg bestimmet wären. Ich sagte ihm ein ganz neues meiner *Composition* zu. Doch weil ich an besagtem Herrn *Bertsche* nichts kannte, hielt ich dieses /: ich muß gestehen: / nur für Studenten Knif, wie es mir nicht selten geschiehet. Und glaubte selben mit den 2 Dukaten verscheuchet zu haben.

Er meldete sich aber bald wieder, und überführte mich der falschen Meinung. Nun mußte ich ihm erst zu wissen machen, daß Anverlangtes zu München in der Spart wäre, und mit jedem Posttag zurück gefodert werde. Ich wurde hier in Verlegenheit gesetzt dem Verlangen *derselben* nicht willfahren zu können, besonders, weil es den Gnädigsten Fürsten von Fürstenberg betrift.

Mit Sehnsucht erwarte ich jeden Posttag von München. Giebe nun zu Beruhigung des Studenten bis weiteres, gegenwärtige Nachricht, nebst der Zusicherung, wenn vom Wiener Heyden, oder vom mir etwas ans Taglicht komen solte: *Denselben* dieses bald möglich mitzutheilen. Was aber meinerseits, wegen meinem Alter nicht zu hoffen ist, denn die Laufbahn ist vollendet.

Der ich mich höflichst empfehle

Salzburg den 3ten Jener 1785

Euer Wohledelgebohrnen
ergebenster Michael Heyden
Hochfürstl: Salzburg:
Konzertmeister

Mein neuestes sind 3 Synphonien, Quartöten, Kirchensachen, und dergleichen Stücke.

*

Nürnberger Pfitzner-Woche

Endlich hat nun auch das Pfitznersche Schaffen durch eine über fünf Abende sich erstreckende, von dem Intendanten Dr. *Maurach* veranstaltete Aufführung einiger seiner Werke die verdiente Anerkennung erfahren, der bisher eigentlich nur gegenüber seinem „Palestrina" und gelegentlichen Liederaufführungen (einmal von Pfitzner selbst begleitet) der Boden vorbereitet werden konnte.

An dem ersten Abend, der seiner Kammermusik gewidmet war, hörte man die hier schon bekannte lebenswarme Cellosonate op. 1, die trotz ihres unbedingten Eigenwertes noch am merklichsten im Zeichen der romantischen Vorbilder steht; ferner sein jüngstes Kammermusikwerk, die Violinsonate op. 27 und sein F dur-Trio op. 8. Pfitzner, der die Klavierbegleitung selber übernahm, war neben dem trefflichen Münchner Cellisten Jos. Disclez und der eminent technisch begabten urwüchsigen Geigerin Alma Moodie (Berlin) seinen Werken ein hervorragender Interpret.

Für den Liederabend stand dem auch hier begleitenden Meister der mit einer selten schönen Baritonstimme weichsten lyrischen Einschlags bedachte Heinrich Rehkemper (Stuttgart) zur Verfügung. Von Pfitzners Liedern konnten besonders die den nachhaltigsten Eindruck erwecken, die in ihrer musikalischen Diktion den stimmungsvollen poetischen Gehalt eines Eichendorff und Heine widerspiegeln, während die neuzeitlicher eingestellte musikalische Sprache der Gedichte von C. Ferd. Meyer (mit Ausnahme des „Säerspruchs") nicht in demselben Maße erwärmen konnten.

Die Aufführung des „Palestrina" im Stadttheater war leider, da das Werk hier schon öfter gegeben war (vielleicht auch infolge der besonders schönen Witterung), ziemlich schlecht besucht, und stand im übrigen auch unter einem ungünstigen Zeichen. Ferd. Wagner dirigierte und Jank Hoffmann war auch diesmal wieder der Vertreter der Titelrolle.

Das Orchesterkonzert am 4. Abend war insofern sehr bedeutungsvoll, als Pfitzners Violin-Konzert h moll op. 34 hier aus der Taufe gehoben wurde. Mit diesem einsätzigen Werk hat uns Pfitzner eine Schöpfung beschert, die ihre Bedeutung einerseits in der unumschränkten Herrschaft des Solisten, und dann auch in der Prägung und Verarbeitung eines höchst fesselnden Gedankenmaterials findet. Alma Moodie war auch hier die überragende, mit innerster Einfühlung nachschaffende Künstlerin. In dem vom Orchester und Solisten überaus schwer zu bewältigendem Klavierkonzert Es dur op. 31, in dem die Erfindungskraft Pfitzners höchste Triumphe feiert, zeichnete sich der Berner Pianist Franz Josef Hirt durch seine fein gestaltende pianistische Kunst aus, die dem entschieden dominierenden Orchesterpart durchweg den eigenen Willen entgegenzusetzen wußte. Die Inspiration durch den Meister, der die Orchesterleitung (auch die Ouvertüre zum „Christelflein" hörte man an diesem Abend) selbst übernahm, gab dem Abend seine besondere Weihe.

Einen Ausklang, wie man ihn sich kaum schöner und feierlicher wünschen konnte, brachte die Erstaufführung der romantischen Kantate „Von deutscher Seele". Das Werk, in dem der Tondichter den Klangmischungen der individuell behandelten Instrumente überraschende neuartige Reize abzugewinnen weiß, fesselte vor allem durch die glückliche Vereinigung romantischen Stimmungszaubers, heldischer Kraft, herber Resignation und köstlichen Humors.

Ferdinand Wagner als Dirigent erzielte durch seine begeisterungsfreudige Art einen hervorragenden Erfolg. Orchester und Lehrergesangverein und Walter Körner an der Orgel unterstützten ihn durch ihre hingebende Mitwirkung. Von den Solisten Prof. Albert Fischer (Baß) Berlin, Lotte Leonard (Sopran) Berlin, Thea Wagner-Holtfoth (Alt), Rob. Butz (Tenor), beide aus Nürnberg, die jeder in ihrer Art Treffliches leisteten, imponierten besonders die beiden ersteren durch stimmlichen Glanz und musikalische Sicherheit. An diesem letzten Abend steigerte sich die Begeisterung des Publikums so bedeutend, daß Pfitzner mit dem sicheren Bewußtsein von uns gehen konnte, daß der Grund zur vollen Würdigung seiner Meisterschaft in Nürnberg gelegt ist.

Erich Rhode.

*

II. Musikfest Weinheim a. d. B.

Sanft an die Berge des Odenwaldes gebettet liegt das freundliche Weinheim mit seiner sehenswerten Altstadt und stolzen Ruine. Viele, die besonders an Sonntagen seine stillen Gassen und Winkel durchwandern, werden aber gar nicht wissen, daß in den Mauern des in der Industrie sehr bekannten Ortes eine bodenständige Musikpflege getrieben wird, wie man sie selten an so kleineren Plätzen antrifft. Seit Jahren müht sich ein Kammermusikverein energisch und zielbewußt um das Musikleben, mancher bedeutende und heute berühmte Künstler verdankt der unermüdlich tätigen Vereinigung Förderung und Unterstützung. Natürlich verspürt man dann und wann auch den zeitgemäßen Drang, nach außen zu zeigen, auf welcher Höhe die Musikkultur steht. Schon im letzten Sommer hatte man daher auswärtige Besucher zu einer größeren musikalischen Veranstaltung gelockt. In den Tagen vom 18.—20. Juni folgte nun

das *II. Musikfest* mit einem teilweise recht anspruchsvollen und interessanten Programm. Bedeutsam war vor allem die deutsche Erstaufführung des III. Klavierkonzerts in C (Op. 26) von dem längere Zeit in Deutschland lebenden S. Prokofieff durch Professor *Alexander Borovsky*, den hervorragenden russischen Pianisten, dessen markante Sonderart man auch in unsern Konzertsälen mehr und mehr schätzt. Das vom Mannheimer Nationaltheater-Orchester unter Generalmusikdirektor *Hermann Abendroth* (Köln) sehr exakt begleitete Werk unterstreicht zwar wenig den solistischen Charakter des Klaviers, bestätigt aber dafür im wesentlichen die heute maßgebende Verwendung in einer sehr durchdachten und klar angelegten Partitur, aus der das Soloinstrument immerhin kraftvoll hervorleuchtet. Die drei leicht nationalgefärbten Sätze enthalten hübsche Einfälle, sind rassig aufgebaut und auch klavieristisch wirkungsvoll, wenn sie von einem so eigenartigen und eminent musikalischen Spieler wie Professor Borovsky interpretiert werden. Jedenfalls verdient das gemäßigt moderne Werk durchaus die starke Beachtung, die es gleich bei der Erstaufführung fand, dagegen wird man künftig in deutschen Konzertsälen auf die Originalbearbeitung für Klavier von Stravinskys „Petruschka" verzichten können. Es scheint mir kein zwingender Grund vorzuliegen, gerade dies Werk, obwohl der Solist auch dessen drei Nummern in ganz spezifischem Sinne ausdeutete, von dem Witz und Humor der Orchesterfassung und erst recht von der burlesken Szene loszulösen, für die es doch eigentlich geschrieben wurde. Smetanas rhythmisch packende Ouvertüre zur „Verkauften Braut" und Beethovens Fünfte umrahmten diesen ersten Abend, dem zwei weitere Konzerte des *Kergl-Quartetts* und des *Zika-Quartetts* folgten. Blieb die Mannheimer Vereinigung, deren Hauptstärke auf dem jungen Primgeiger ruht, den vorgesehenen Werken (u. a. Ernst Tochs Streichquartett über den Namen „Baß" und dem c moll-Klavierquartett von Brahms mit *Pauline Rothschild* am Flügel) an minutiösen Feinheiten noch einiges schuldig, so überraschten die jungen Böhmen durch eine um so lebendigere und vornehmlich rhythmisch beschwingte Wiedergabe von Smetanas autobiographischer Skizze „Aus meinem Leben". Ihre allem Erkünstelten fernstehende, natürliche Darstellung verhalf auch einem Quartett in G von V. Nowak zu schönem Erfolg. Nach Schuberts Op. posth., das sie ebenfalls mit charakteristischer Nüancierung und besonders in den beiden letzten Sätzen mit faszinierender Qualität spielten, wollte der Beifall kein Ende nehmen. Ein — nachträglich eingeschobener — Klavierabend von Borovsky mit klassischem Programm sowie ein im Freien vorgesehener Serenadenabend, der unter *Emil Kahns* tüchtiger Stabführung selten gehörte Werke von Mozart, Strauß, Wolf und Dvorak brachte, beschlossen würdig das wohlgelungene Fest. Prof. *Hans Schorn*.

*

Franko Alfano: „Sakuntala" ⟨Legende⟩

Deutsche Uraufführung in Düsseldorf

Dieser Italiener, ein Führer der aus der veristischen Puccini-Haft strebenden Musikdramatik jenseits der Alpen, ist der deutschen Musikgemeinschaft kein Fremder mehr. Zu der eingehenden Beschäftigung mit heimischer deutscher Tonkunst tritt andrerseits das Interesse deutscher Bühnen, die, wie Breslau 1898 „An den Quellen von Enschir" oder Berlin 1909 „Auferstehung" von ihm zur Wiedergabe brachten. Was an diesem Musiker fesselt, ist der offenbare Wille zu ernster, ehrlich ringender Vertiefung und Verinnerlichung der musikalischen Aufgaben und Probleme. Daß er nun mit diesem sich mühenden Willen den abbiegenden Thespiskarren der jungitalienischen musikalischen Bühnenkunst in neue Bahnen zu lenken schon verstanden habe, kann nicht ohne weiteres attestiert werden. Schon in dem Faktum, nach einem Stoff wie den des Büßermädchens Sakuntala zu greifen, der so gar nichts veristisch-sinnliches in sich birgt, der aber dafür mit dem wundervollen Duft und der farbenseligen Blütenwelt des Ganges angefüllt ist, dürfte man allerdings schon den Beweis haben, daß hier ein Musiker sich um die der Musik eigensten Gebiete wirbt. Eine musikalische Legende zu schreiben, muß immerhin von gewissem Maß Mut getragen werden. Es gilt dabei in erster Linie Verzicht auf alles Effekthafte, Äußerliche. Wer nicht die innere Kraft dazu fühlt, dem Vampir Theater zu entgehen, sollte lieber diesen Stoff fliehen.

Der Komponist hat den Text selbst unter Wahrung engster Fühlung mit dem Original von Kalidasa bühnenmäßig zurechtgelegt und dichterisch abgefaßt. Daß es ihm gelungen ist, etwas Brauchbares zustande zu bringen, sei gern anerkannt. Die Gefahr lag ja hier nahe, dem in seiner lyrischen Zartheit ungemein empfindlichen Material bei der Straffung zu einer Bühnenhandlung Gewalt anzutun. Die Zusammenraffung war aber nötig, weil die Urform mehr den Charakter eines von Episoden umrankten lyrischen Szenariums aufweist denn einer dramatischen Handlung. Der Komponist ist ohne Zweifel sehr sorgfältig und von künstlerisch-dichterischer Verantwortlichkeit geleitet vorgegangen. Ganz ist ihm das Umschiffen der Klippe nicht gelungen. Auch mangelt der Handlung die plastische Modellierung der inneren und äußeren Motive. Man muß mit viel Aufmerksamkeit sich dem Text widmen, um über die in der sprachlichen Wiedergabe nur flüchtig und handlungsmäßig kaum angedeuteten Verhältnisse vertraut zu werden. Da der Stoff bekannt sein wird, erübrigt sich eine weitere Ausbreitung. Entgegen dem Original tritt bei Alfano keine Wiedervereinigung des Königs mit Sakuntala ein, die ihm nach ihrer Entrückung seitens der Götter nur aus höheren Regionen Verzeihung und Trost spendet, als Ersatz aber in apotheotischer Aufmachung ihren Sohn sendet. Hier schmeckt's ein Weniges nach Theater. Sonst aber hat das legendäre Geschehen ein recht erfreuliches Maß an Naivität und blütenhafter Zartheit bewahrt.

Die Musik versucht ein Doppeltes. Einmal dem Orchester an farbigen Stimmungswerten abzutrotzen, was im Rahmen der Stoffgegebenheit möglich war. Anderseits der melodischen Linie jene Einfachheit und Klarheit zu geben, die in ihrer Natürlichkeit zugleich dichterische Kraft birgt. Beides ist bis zu einem Grade gelungen, daß man selbst bei dem Gefühl eines Restbestandes an Ausgleich zwischen gehaltlichem Vorwurf und musikalisch formaler Bezwingung sich der mancherlei Anregungen dieser Partitur hingibt. Schon ein Blick auf die streckenweise auffallende Leere des Klavierauszuges läßt mit umfangreichen Farbwerten rechnen. Diese Mittel und ihre geschickte, überlegene Verwendung stehen mit sicherer Zeichnung und Tönung dem Autor zur Verfügung. Mit Vorliebe verwendete hohe Geigenlagen (die Musiker prägten schon bald das Schlagwort: Tremolooper), starke Beanspruchung der Harfe, ergiebiges Schlagwerk schlagen Stimmungen voll irisierender Vielgestalt an, doch so, daß nie der Eindruck unbegründeter, um des billigen äußern Effekts willen engagierter Mache sich einstellt, wenngleich häufig ein Weniger mehr gewesen wäre. Im Kampf um die Wahrung der haarscharfen Grenze zwischen dem temperierten, subjektiven gedämpften Legendenton und der modernen musikalischen Ausdruckspalette werfen eben nationale Blutgegebenheiten nicht zu umgehende, wenn auch nicht bestimmende, so doch mitklingende Momente in die Wagschale. (Ein nur oberflächlicher Betrachtung sich aufdrängender Vergleich mit Pfitzners Palestrina scheitert schon an der Gegensätzlichkeit der Stoffwelt.) Der zweite Akt ist der stärkere, dem Wesentlichen des ästhetischen Problems am nächsten kommende. Ganz rein hält sich die sprachlich-musikalische Deklamation nicht von „toskanischer" Nachbarschaft. Immerhin will es etwas besagen, wenn das Liebesduett am Ende

des ersten Aktes bei aller Wärme sentimentaler Niederung entgeht. Das Werk dürfte als sympathische, nicht nur dem fachlich schürfenden Esoteriker etwas gebende, sondern auch dem unbefangenen Theaterfreund mit bunten Gesichten aufwartende Bereicherung des an zeitnahen Opern nicht übermäßig gesegneten Theaterzettels auch anderwärts seine Wirkung nicht verfehlen.

In der gut vorbereiteten Aufführung schwang im Rahmen der von *Th. Schlonski* auf lokalbetonte Farbigkeit und stilisierte Überzeitlichkeit gestellten Bühnenbilder und der von *Dr. Becker* szenisch wirksam wie geschehensklaren Handlungsgestaltungen ein trefflich ansprechendes Teil von dem Märchenhaft-Wirklichen jener fremden Welt. Kapellmeister *E. Orthmann* waltete des musikalischen Amtes mit Umsicht und Delikatesse, ohne indessen den Wunsch nach noch diffizilerer Aufteilung der klanglichen Werte aufzuheben. Von den Darstellenden ist *Frau Schützendorf* als Sakuntala an erster Stelle zu nennen. Ihre künstlerischen Gaben sind den nicht ganz leichten Aufgaben vorzüglich gewachsen. Man kann allerdings von der blumigen Gestalt des Büßermädchens eine weniger fraulich-reife Vorstellung haben. Auch *J. Kalenbergs* König war mit Wärme und frischen, saubern Stimmitteln am Platze. In Nebenrollen waren beschäftigt: *Ännchen Heyther* (Anasuya), *Emmi Thieß-Senff* (Priyamwada), *W. Wenzlawski* (Knappe), *E. Thieß* (Kanva), *C. Waldmeier* (Durvasas). Schon nach dem ersten Akte wurde der Komponist wiederholt gerufen. *E. S.*

MUSIKBRIEFE

Karlsruhe. Auch Karlsruhe hatte seine Strauß-Woche. Eine besondere Auszeichnung wurde unserer Stadt zuteil, indem der Gefeierte selbst vier der Aufführungen persönlich leitete. Erstmalig hörten wir die Alpensymphonie und die Couperin-Suite. Außerdem dirigierte Strauß Ariadne, Salome und Josephslegende. Unter Operndirektor Cortolezis' Leitung, welcher eine sorgliche Vorbereitung dem ganze Zyklus hatte angedeihen lassen, kam die Elektra heraus, während Staatskapellmeister Lorentz in feiner Durchsichtigkeit den Rosenkavalier dirigierte. Eine Morgenveranstaltung machte mit den Brentano-Liedern bekannt und ließ die Violinsonate zur Geltung kommen, diese in reifster Ausdeutung von dem Karlsruher Konzertmeister Ottomar Voigt und dem Mannheimer Pianisten Walter Rehberg gespielt, jene von der alle technischen Schwierigkeiten spielend überwindenden genialen Zerbinetta-Darstellerin, der Kammersängerin Marie von Ernst, gesungen. In den Opern taten sich von einheimischen Kräften rühmlich hervor Hedy Iracema-Brügelmann (Ariadne, Marschallin, Elektra), Hete Stechert (Oktavian, Komponist), Ernestine Färber-Strasser (Herodias, Klytämnestra). Auch die Herren Glaß (Ochs), Balver (Herodes), Nentwig (Bachus) boten Gutes. Als Salome war Aline Sanden von der Volksoper Berlin verpflichtet worden, und in der Josephslegende glänzten wie immer Iril Gadesco und Ami Schwaninger als Gäste. Orchester, Regie, Bühnenbilder, alles stand durchaus auf der Höhe. — Es war interessant, die Hauptwerke Richard Strauß' so der Reihe nach kaleidoskopartig an sich vorübergehen zu lassen. Der Respekt vor dem immensen Können Straußens hat sich dabei mehr denn je gesteigert, allein irgendwo sonst empfindet der Hörer eine Leere, ein Unbefriedigtsein — es ist das Vermissen jener hehren Größe, welche das Kunstwerk ausmacht, und das wir Ethik nennen. Ansätze dazu sind da sowohl in der Ariadne als in der Elektra, aber damit hat sich Strauß auch offenbar auf diesem Gebiet ausgegeben. Das was nachher kam, Josephslegende, Alpensymphonie, Couperin-Suite sind trotz mancher herrlich schönen Einzelheit, Produkte, aus dem Willen zur äußeren Wirkung herausgeboren. Und das, was uns Oscar Bie, welcher in liebevollster Weise den Einführungsvortrag zu der Strauß-Woche übernommen hatte, von den neuesten Werken, die wir in Karlsruhe noch nicht kennen, erzählte, scheint keine Hoffnung auf einen Umschwung in Straußens Schaffen nach der Seite der Vertiefung zu lassen. — Diese enthusiastische Geburtstagsfeier, welche Strauß allerwärts zuteil wurde, halte ich nicht für ein Glück. Sollten da nicht Erkenntnisse, frühzeitiger als es Strauß lieb sein möchte, sich gebildet haben über die wirklichen Werte, die wir aus seiner Hand empfangen oder besser, nicht empfangen? *Margarete Voigt-Schweikert.*

*

Münster i. W. *(Bruckner-Fest.)* Der Musikverein Münster i.W. veranstaltete am 14. und 15. Juni ein Musikfest zum 100. Geburtstage Bruckners. Der erste Abend brachte die achte Symphonie c moll, die Ouvertüre g moll und die drei letzten Sätze aus der f moll-Messe. Im Mittelpunkt des Interesses stand die Aufführung der achten Symphonie, welche wohl als eines der schwierigsten Werke der gesamten symphonischen Literatur bezeichnet werden kann. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Volbach gestaltete die Symphonie mit zwingender künstlerischer Kraft. Es gelang nicht nur, die Zuhörer ununterbrochen während des Vortrages des überaus komplizierten, besonders schwer verständlichen Werkes ganz zu fesseln; Prof. Volbach bot darüber hinaus eine Fülle belebender und steigernder Ausdeutungen im einzelnen. Hervorgehoben sei die flüssige ausgeglichene Temponahme in dem ausgedehnten Adagio, die Deutlichkeit der Interpretation der rhythmisch verwickelt gestalteten Mittelsätze. — Der zweite Festabend brachte die neunte Symphonie und das Te Deum. Das städtische Orchester und der Musikvereinschor boten außerordentliche Leistungen. Die Mitwirkenden konnten vermöge ihrer technischen Überlegenheit den Absichten des Dirigenten bis ins kleinste folgen. Gehoben wurde der Gesamteindruck durch die ganz ausgezeichneten Solisten (die Damen Amalie Merz-Tunner [München], Maria Kunz [Frankfurt a. M.], die Herren Alfred Wilde und Martin Abendroth aus Berlin), die neben Prof. Volbach mit Recht sehr gefeiert wurden. *Ks.*

*

Wien. Die sterilste aller Opernsaisons nähert sich nunmehr ihrem Ende. Die Staatsoper hat außer dem „Zwerg" von Zemlinsky, der einem eigensinnigen novitätenfeindlichen Prinzip zuliebe unberechtigterweise abgesetzt wurde, und der vollkommen mißglückten und erfolglosen „Fredegundis" von Schmitt keine neue Oper herausgebracht und die nächste Novität, „Rosengärtlein" von Bittner, was überaus bezeichnend ist, für den dritten Tag vor Schluß der Spielzeit angesetzt. Smetanas Zentenarfeier ließ man fast spurlos vorübergehen und konzentrierte nach einer bodenlos langweiligen, lediglich durch Gastspiele ermöglichten, von widerlichen Affären ausgefüllten und von zunehmendem Defizit gekrönten Spielzeit das bißchen verfügbaren Arbeitseifer auf die große Strauß-Feier mit dem ungenießbaren „Schlagobers". Selbst dabei ließ die Teilnahme des finanziell erschöpften Publikums zu wünschen übrig, und dies, wie der Mißerfolg des Balletts und die Zunahme des öffentlichen Widerstandes gegen die Art, wie Strauß die Direktion führt, vielmehr sich um sein Theater bloß insoweit bekümmert, als sein eigenes Interesse es verlangt, mögen den Meister so sehr verstimmt haben, daß er die für September bestimmte Uraufführung seiner neuen Oper „Intermezzo" strafweise zurückgezogen hat. Sie sollte einen Höhepunkt im Musik- und Theaterfest der Stadt Wien bedeuten, an dem nunmehr, wie es scheint, die Wiener Staatsoper nicht beteiligt sein wird. Hatte man sonst um die jetzige Zeit für das kommende Jahr wenigstens Versprechungen aus der Direktionskanzlei vernommen, so ist man heuer dort völlig stumm geblieben und entgeht damit dem Vorwurf, solche Versprechen nicht eingelöst zu haben. So daß wir immerhin mit dem Fortbestehen der schweren künstlerischen Stagnation rechnen können. Während der Zustand in der Volks-

oper nach Weingartners erzwungenem Abgang wieder neue Hoffnungen erweckt. Weingartner hat es in Wien ohne sonderliche Anstrengung zuwege gebracht, die frühere Hofoper, die ehrwürdigen philharmonischen Konzerte und schließlich die Volksoper herunterzuwirtschaften, war sein Recht auf unbeschränkten Urlaub niemals dem Interesse seines Instituts zu opfern gewillt, hat aber dafür das Recht der Geldgeber, das Defizit in unbeschränktem Ausmaße zu decken, ebenso unangetastet gelassen (es wird für heuer auf 4 Milliarden Kronen geschätzt). Die Ausbeute an Novitäten steht sogar noch hinter der Staatsoper zurück, ihre Auswahl war, mit alleiniger Ausnahme von „Boris Godunow", den nicht Weingartner, sondern sein Vertreter Gruder-Guntram 1922 herausgebracht hat, von leicht zu vermutenden, persönlichen Gründen bestimmt, und heuer hat es überhaupt keine einzige Novität gegeben. In der denkbar verfahrensten Situation übernahm der neue Mann seine schwierige Aufgabe und stürzte sich in etwas, was man in Wien überhaupt wenig und in der Volksoper schon gar nicht kennt, nämlich in die Arbeit. Dr. Fritz Stiedry, einer der vielen Wiener, die sich im Reich ihren Ruf begründet haben, langjähriger erster Dirigent der Berliner Staatsoper, hat die richtige Erkenntnis, daß der Spielplan seines Hauses mit dem der Staatsoper nicht identisch sein dürfe, zumal ihm eine Attraktion wie Richard Strauß fehlt. Er will daher den Spielplan neu aufbauen, durch Neustudierungen und Novitäten, für die ein umfangreiches Programm bereits ausgearbeitet ist. Er will aber auch die Qualität des Bestehenden nach Kräften verbessern, hat die stets vergeblich geforderte Vergrößerung des Orchesterraums und damit des unzulänglichen Streicherkörpers sofort durchgeführt und mit seinem Debüt, einem bis ins feinste studierten, tatsächlich neustudierten „Tristan" bei Publikum und Presse berechtigtes Aufsehen gemacht. So daß man für dieses notwendige, seit Zemlinskys Abgang nach Prag arg verwahrloste Haus wieder hoffen darf.

Dieser Bericht wäre unvollständig, erwähnte ich nicht des tschechischen Gastspiels des Olmützer Operntheaters unter Karl Nedbals famoser Leitung, eines Neffen des bekannten Oskar Nedbal. Sie brachten eine Gesamtaufführung der Opern Smetanas, die, die „Verkaufte Braut" ausgenommen, uns unbekannt oder verschollen sind, von Dvorak die schöne, romantische „Rusalka", eine böhmische Undine und die fröhliche „Teufelskäthe", alles in temperamentvoller, farbig-nationaler Darstellung, mit ausgezeichneten Gesangskräften. Eine Novität, die in unmöglicher Übersetzung „Die Hundsköpfler" heißt, komponiert von Kovarovic, dem vor einigen Jahren verstorbenen verdienstvollen Prager Opernchef, hätte man um so eher entbehren können, als eine nicht gerade freundliche antideutsche Tendenz darin unverkennbar hervortritt. Es ist ein gutgearbeitetes Epigonenwerk nachwagnerscher Faktur, aber immer noch vorteilhaft in nationalem Erdreich verwurzelt. Und das Nationale berührt heute, da die Kunst der Internationale des Großhirns verfallen ist, überall doppelt sympathisch. Dr. *R. S. Hoffmann.*

BESPRECHUNGEN

S. Bortkiewicz: Konzert für Violoncello (Op. 20) in einem Satz. (D. Rahter.)

Trotz der langen Ausdehnung (Prinzipalst. 16 Seiten) ist für Abwechslung durch mannigfache Gliederung gesorgt. Der Cellist kann hier in der Kantilene schwelgen, den Bogen hüpfen oder springen lassen, energisch anpacken oder nach Gitarristenart sein Instrument behandeln. Im Orchester mag manches besser klingen, weniger schroff, als es im Klaviersatz herauskommt. Die Musik hat Charakter, sie ist nicht von der liebenswürdigsten Art, eher herb und dann wieder melancholisch gefärbt.

Respighi, Ottozino: Sonate in h moll für Pianoforte und Violine (G. Ricordi & C., Mailand.)

Dieses Werk hat zwei verschiedene Gesichter. Weist der Stil der beiden ersten Sätze auf französische Einflüsse hin, so zeigt die herbe und kantige Passacaglia (Schlußsatz), daß der Komponist die großen deutschen Kontrapunktiker kennt und verehrt. Das soll nicht so verstanden werden, als ob es sich um Nachahmung handle, in beiden Fällen nicht, aber ein gewisses Schwanken im Stil bleibt unverkennbar. Um ihres ernsten Charakters willen und der den geübten Meister verratenden Sicherheit der Formgestaltung wird dieses richtige Kammermusikstück überall geschätzt werden, wo man auf der Suche nach wertvollen Neuheiten ist. *

Giulio, Bas: Kurze Sonate für Violine und Pianoforte. (G. Ricordi.)

Die vorgesehene Kürze bedingte auch einfacheres thematisches Material und durchsichtige Führung der Stimmen. Der Reiz dieser Sonate (von 1922 datiert) liegt in ihrem hübschen ersten Teil, hier ist auch natürlicher Fluß, während späterhin die Arbeit des Komponisten ruckweise vor sich zu gehen scheint. Dann wieder setzt Geschmeidigkeit ein, so daß der Gesamteindruck, den man von diesem einsätzigen Stück erhält, doch zu seinen Gunsten ausfällt. Aber in Respighi (s. o.) steckt mehr, denn dieser hat das Wesen der Sonate deutlicher erkannt als G. Bas.

*

Carl Bohm: Violinalbum. 2 Bde. Simrock.

Jeder Band enthält 6 Stücke des zu weitreichender Beliebtheit gelangten Komponisten. Wenngleich etwas veraltet, werden diese Sachen immer noch ihre Freunde finden.

Alte Sonaten für Violine und Klavier: Herausg. v. Paul Klengel (Simrock). Nr. 5: Tartini, Sonate in c moll, Op. 1, VIII.

Eine Sonate von der schönen ernsten Art, welche Tartini meist auszeichnet, spielgerecht vom Herausgeber behandelt durch genaue Bezeichnung der Violinstimme und Ausarbeiten des Basses in eine füllende und zur Selbständigkeit gelangende Klavierstimme.

Walter Schultheß: 3 Capricen nach Paganini (Nr. 9, 14 und 19).

Die geistvollen Capricen erscheinen hier mit Klavierstimme versehen, was ihnen einiges von ihrem luftigen Wesen raubt, ihnen aber andererseits größere praktische Bedeutung gibt. Die schwierige Arbeit ist mit viel Geschick gemacht. *A. Eisenmann.*

*

Paul Kletzki: Streichquartett a moll Op. 1. Verlag N. Simrock.

Das zurzeit sehr lebhaft gepflegte Gebiet der Kammermusik hat mit diesem Werk einen wertvollen Zuwachs erhalten. Der Komponist hat die meist recht glücklichen Einfälle — das Largo halte ich, von diesem Gesichtspunkt betrachtet, als den besten Satz — mit höchst beachtenswerter kombinatorischer Fähigkeit in musikalisch und inhaltlich reich belebtem thematischem Aufbau bearbeitet. In seinem Werke gibt sich das Bestreben kund, nur so zu schreiben, wie es ihm sein Gefühl und sein Ausdruckswille diktiert, und sich niemals von der Sucht, absolut etwas Neues zu bringen, leiten zu lassen. Das häufige schroffe Aufeinanderprallen stark gegensätzlicher Stimmungen, wie es uns im 1. Satz und auch im Largo entgegentritt, starke Impulsivität abwechselnd mit versonnenem Träumen, energisch durchgeführte Steigerungen (Anfang der Durchführung und vor der Reprise des 1. Satzes) all das spricht eindringlich für das Gestaltungsvermögen des Komponisten. *Erich Rhode.*

*

Joseph Haas: Präludium für Violine und Klavier. Verlag C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Das schöne Präludium in g moll, das Heft 20 des 37. Jahrganges der N. M.-Ztg. als Beilage schmückte, ist jetzt in gesonderter Ausgabe in dem trefflichen Schultheiß-Verlag erschienen. Hoffentlich kann man bald die ganze Suite begrüßen. *H. H.*

Hans Schink, Op. 21: Zwei Stücke für Orgel: Advent-Weihnacht. Verlag C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Hans Schink kommt mit diesem Opus einem schon oft empfundenen Bedürfnis entgegen. Beide Stücke sind mittelschwer, auch auf kleineren Orgelwerken wohl ausführbar, daher für Kirchenkonzerte der Weihnachtszeit warm zu empfehlen, zumal ihr Inhalt — wie nicht anders zu erwarten — bedeutend genug ist, um im Kirchenkonzert verwendet zu werden. Denn gerade hier soll das Beste gut genug sein.

*

Paul Claußnitzer: 60 Choralbearbeitungen für Orgel. I: 59 Choralvorspiele, II. Choralsonate: Zur Totenfeier. (Simrock.)

Auch diese Stücke, sie sind in einem handlichen Band gesammelt (Band IV der Orgelwerke), stellen eine wertvolle Bereicherung der Fachliteratur dar. Die Choralvorspiele, in der Art des Regerschen Op. 130 gehalten — also leicht bis mittelschwer — zeichnen sich sämtliche durch guten Stimmungsgehalt und saubere Arbeit aus; die Choralsonate stellt größere Anforderungen an Technik und Orgel selbst.

*

Miklos Radnai: 5 Klavierstücke Op. 25. (Simrock.)

Sympathisch anmutende, modern empfundene Stimmungsbilder, die für den Unterricht zur Abwechslung empfohlen werden können. Schwierigkeit: mittel-schwer. *R. G.*

*

Heinrich Kaspar Schmid, Op. 33: Der Pilger. B. Schotts Söhne, Mainz.

In neue Bezirke der Innerlichkeit weisen diese fünf eigenartigen Gedichte (von Eichendorff) für Bariton und Klavier. Sie sind aus innerer Notwendigkeit geflossen und wahren einen ernsten düsteren Charakter, mit der Randbemerkung allerdings, daß das zyklische Gleichgewicht durch eine etwas eindeutige Abwandlung von Form und Klang erzwungen ist. Doch die richtige Einstellung der Interpreten vorausgesetzt, geben sie auch in dem an sich enggezogenen Rahmen Gelegenheit zur Entladung mannigfacher Affekte und zu sehr eindrucksvoller Wirkung.

*

Franz Mittler: Lieder der Jahreszeiten und Mariä Verkündigung. Universal-Edition.

Mit größerer Freiheit und lebendigerem Gefühl für die Behandlung der dichterischen Werte von V. Aufrichts Versen hat der schnell bekannt gewordene Österreicher in den vier Liedern der Jahreszeiten (Op. 8) die zyklische Form ebenfalls gehandhabt und mit Zweck und Mittel entsprechenden Verbindungsfäden ohne allzuviel heikle Stellen recht eindringliche Klangbilder geschaffen, denen sich in dem umfangreichen Marienlied (nach Albert Geiger, Op. 7 Nr. 2) eine liebenswerte Schöpfung von stark religiösem Einschlag anreicht.

*

Richard Wintzer: Neue Lieder und Gesänge. Ries & Erler, Berlin.

Als gefälliger Miniaturist von harmonischer wie rhythmischer Würze und Kürze ist R. Wintzer längst anerkannt. Die gleiche Etikette kann man wiederum diesen sechs neuen geschmackvollen Liedern (Op. 26) aufdrücken, die insgesamt gutes Niveau halten und durch spielerische Gewandtheit in der Verarbeitung selbst anspruchsloser Einfälle entzücken. Aus der Reihe der den verschiedensten Lyrikern entstammenden Vertonungen scheint Gomolls „Wenn die Schatten wachsen" in seiner melancholischen Grundstimmung besonders glücklich getroffen.

*

Hansmaria Dombrowski: Erstes Liederheft. Karl Lucas, Paderborn.

Dieser Auftakt zur Diskussion über das Schaffen eines Neulings ist vielversprechend und jedenfalls Zeugnis für ein geschultes Musiziertalent, das nicht mit der Voraussetzungslosigkeit der Jugend nach durchaus Neuem strebt, sondern feinspürig sich beim künstlerischen Vollbringen an Gegebenes, Vorbildliches anlehnt. Noch fehlen zwar die für den Konzertsaal durchgreifenden Wirkungsmöglichkeiten, die eben auch von der durchaus eigenen Physiognomie des Autors ausgehen müssen, aber im häuslichen Kreis wird die Beschäftigung mit diesen fünf Liedern für eine mittlere Stimme manchem anregend und eine Freude sein.

Prof. *H. Schorn.*

*

Der Verlag Simrock, Berlin, hat weitere Bearbeitungen *Dvorak*scher Werke herausgebracht. So sind wieder eine Anzahl der herrlichen „Slavischen Tänze" für Klavier zu 4 Händen von *Paul Klengel* für das Streichquartett in leichter bis mittelschwerer Fassung bearbeitet und damit der Hausmusik in neuer Form zugänglich gemacht worden. *Rosario Scalero* hat eine Konzertbearbeitung für Violine und Klavier der Neuen Slavischen Tänze Op. 72 geliefert, ferner liegen in gediegenen Übertragungen vor: das Andante (aus der Klaviersuite) für Violine und Klavier, bearbeitet von *Ossip Schnirlin,* das Largo aus der e moll-Symphonie für Violoncell und Klavier, bearbeitet von Such, Zigeunerlied Op. 55 Nr. 4 für Klavier, übertragen von Ed. Schütt.

*

Der Gedanke, die von *Brahms* für eine Singstimme und Klavier gesetzten *Volkslieder* für *Frauenchor* zu bearbeiten, war ganz vortrefflich. *Erwin Lendvai* hat ihn meisterlich in die Tat umgesetzt, und zwar in so geschickter Fassung, daß die Lieder als dreistimmiger Frauenchor mit Klavierbegleitung, als Soloterzett mit Klavierbegleitung und als a cappella-Frauenchor verwendet werden können. Die nicht sehr reich bedachte Literatur für Frauenchor ist hier mit herrlichem Material bereichert worden (Verlag Simrock, Berlin, 7 Hefte). Im gleichen Verlag sind auch die Zigeunerlieder von Brahms in einer Ausgabe für vierstimmigen Männerchor mit Klavier (bearbeitet von *Otto Wolf*) erschienen. *H. H.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die diesjährigen *Bayreuther Festspiele* bringen in der Zeit zwischen 22. Juli und 20. August 2 Aufführungen des Ringes der Nibelungen, 7 des Parsifal und 5 von Die Meistersinger von Nürnberg. Die Orchesterleitung haben neben Dr. Karl Muck Michael Balling, Fritz Busch und Willibald Kaehler, Regie und Inszenierung versieht wieder Siegfried Wagner, die Oberleitung der musikalischen Vorbereitungen hat Kapellmeister Kittel (Bayreuth).

— Das 2. *Friedberger Bach-Fest* vom 20.—22. Juni bot Kammermusik von H. I. F. Biber, Händel und Ariosti, außerdem von Joh. Seb. Bach: Vokal- und Instrumental-Solowerke, Kammermusik, Orchesterwerke und Kantaten. Solisten waren: Gertrud Hindemith (Sopran), Dora Poppen (Alt), Hubert Franz (Tenor), Emma Lübbecke-Job (Klavier), Paul Hindemith (Violine, Bratsche, Viola d'amore), Rudolf Hindemith (Gambe, Violoncello), Mischa Schnejder (Violoncello), sämtliche aus Frankfurt a. M. und der Leiter und Veranstalter des Festes: Prof. Dr. Karl Schmidt (Cembalo).

— Das *Württ. Landestheater* in Stuttgart hat für die kommende Spielzeit vorgesehen als *Uraufführungen:* James Simon: Frau im Stein (Dichtung von Lauckner), Ernst Krenek: Zwingburg (Dichtung von Werfel), Egon Wellesz: Achilles auf Skyros; als *Erstaufführungen:* Braunfels: Don Gil von den grünen Hosen, Noetzel: Meister Guido, Händel: Julius Cäsar, Gluck: Die Pilger von Mekka, Wolf-Ferrari: Die vier Grobiane, Stravinsky: Die Nachtigall; als *Neuinszenierungen* (bezw. *Neueinstudierungen*): Mozart: Der Schauspieldirektor, Lortzing: Die Opernprobe, Auber: Fra Diavolo, Bizet: Carmen, Meyerbeer: Die Hugenotten, F. Liszt: Die Legende der heiligen Elisabeth, R. Wagner: Tristan und

Isolde, Die Meistersinger von Nürnberg, S. Wagner: An allem ist Hütchen schuld, F. Klose: Ilsebill.

— In den Symphoniekonzerten des *Vereins Hamburger Musikfreunde* gelangten in der Spielzeit 1923/24 folgende Werke zur Erstaufführung: Dopper, Symphonie „Zuidersee"; Respighi, Concerto gregoriano; Schönberg, Fünf Orchesterstücke (unter Dr. Karl Muck). Unter Eugen Papsts Leitung: Andreae, Symphonie C dur; Bleyle, Orchestergesänge; Erdmann, Symphonie D dur; Goldmark, Scherzo; Hindemith, Nusch-Nuschi-Tänze; Labor, Variationen und Finale; Lendvai, Scherzo; Reger, Beethoven-Variationen; Respighi, Fontane di Roma; Pfitzner, Klavierkonzert; Schöck, Elegie; Suter, Violinkonzert; Strauß, Tanzsuite.

— Das unter Leitung Prof. Dr. *W. Gurlitts* stehende *Collegium musicum* der Universität Freiburg i. B., dessen Arbeit vorbildlich ist, hat im Juni und Juli folgende Aufführungen geboten: Weltliche Werke von Sweelinck und Scheidt (an der Praetorius-Orgel *Karl Matthaei*); Orgelwerke und Sopran-Solokantaten von Buxtehude (Sopran: *Adelheid La Roche*, Orgel: *K. Matthaei*); Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts; Vorbachische deutsche Chorkantaten des Barockzeitalters von Schütz, Weckmann, Buxtehude und Georg Böhm. Die einleitenden Vorträge hielt Prof. Dr. Gurlitt.

— *Richard Strauß*, der zu seinem 60. Geburtstage zum Ehrenbürger von Wien, Salzburg und München ernannt wurde, ist auch der preußische Orden Pour le mérite für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— *Wilhelm Kempff*, der bekannte Pianist, ist als Nachfolger Max Pauers zum Direktor der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart berufen worden. Kempff übernimmt zugleich Pauers Klavierklasse.

— Staatskapellmeister *Erich Band* (Stuttgart) ist als Generalmusikdirektor nach Halle verpflichtet worden. Band wird dort Oper und Konzert als künstlerischer Oberleiter unter sich haben.

— Städt. Musikdirektor *Hans Weisbach* (Hagen) wurde die Leitung der Barmer Konzertgesellschaft für ein Jahr übertragen.

— *Carl Schuricht* (Wiesbaden) ist zum Nachfolger des verstorbenen Prof. Panzner als Leiter des Düsseldorfer Konzertlebens ausersehen.

— Kapellmeister *Felix Wolfes* (Breslau) ist als I. Kapellmeister an das Stadttheater in Essen berufen worden.

— Zum Nachfolger des Kapellmeisters Alfred Szendrey ist *Oskar Braun*, der bisherige I. Kapellmeister des Stadttheaters in Halle, an die Leipziger Oper berufen worden.

— *Franz Jung*, Solorepetitor an der Dresdener Staatsoper, ist auf Grund einer von ihm mit großem Erfolg geleiteten Aufführung des Fliegenden Holländers am Stadttheater in Erfurt als I. Kapellmeister nach Erfurt verpflichtet worden.

— Kapellmeister *Hermann Ludwig* geht als Kapellmeister an das Große Schauspielhaus zu Berlin.

— *Dr. Wolf Seligmann* (Dresden) wurde als Oberspielleiter und Kapellmeister an das Stadttheater in Görlitz verpflichtet.

— *Joseph Peischer*, der Erste Konzertmeister des Kölner Orchesters, ist an das Staatstheater in Wiesbaden in gleicher Eigenschaft verpflichtet worden.

— *Anton Beer-Walbrunn*, der Münchener Komponist, ist am 29. Juni sechzig Jahre alt geworden.

— Generalmusikdirektor Dr. *Peter Raabe* ist vom preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung auf Antrag der Fakultät für allgemeine Wissenschaften zum Honorarprofessor an der Technischen Hochschule in Aachen ernannt worden.

— An Stelle des aus dem *Mairecker-Buxbaum-Quartett* (Wien) austretenden Prof. Mairecker ist Prof. *Robert Pollak* als Primarius in die Vereinigung eingetreten.

— *Robert Heger* hat die Partitur eines abendfüllenden Chorwerks vollendet, das den Titel Ein Friedenslied trägt. Die Uraufführung findet in München im Rahmen der Konzerte der musikalischen Akademie statt.

— Der Straube-Schüler *Friedrich Brinkmann*, der mehrere Jahre als Vertreter Günther Ramins an der Thomaskirche zu Leipzig wirkte und sich als Orgelspieler vorteilhaft bekannt machte, wurde als Kantor und Oberorganist nach Gottesberg in Schlesien berufen.

— *Julius Bittner's* Oper „Das Rosengärtlein", welche bei der Uraufführung in Mannheim außerordentlichen Erfolg hatte, kommt an der Wiener Staatsoper heraus.

— In Würdigung seiner Verdienste um die Kirchenmusik hat der Papst dem Komponisten *Franz Philipp* in Freiburg i. Br. (a cappella-Chöre „Unsrer lieben Frau" u. a.) seine besondere Anerkennung aussprechen lassen.

— Der bekannte Orgelkomponist und ausgezeichnete Orgelspieler *Paul Gerhardt* hat in Zwickau einen Volkschor gegründet, mit dem er Haydns Schöpfung in einer mustergültigen Aufführung herausbrachte.

— Die Inszenierung der Uraufführung von *Richard Strauß'* neuester Oper „Intermezzo" an der Dresdener Staatsoper wurde dem Oberspielleiter Alois Mora übertragen.

— Unter dem Protektorat des Fürsten Christian Ernst zu Stolberg-Wernigerode fand vom 18.—25. Juni 1924 in *Wernigerode* ein *Brahms-Fest* statt, das eine Übersicht über die Vielseitigkeit des Schaffens dieses deutschen Meisters bot. Die musikalische Leitung lag in den Händen Hans Stiebers.

— *August Stradal* entfaltet in Nordböhmen eine große künstlerische Tätigkeit. So hat er in verschiedenen Städten die Dante- und Faust-Symphonie Liszts, Beethovens neunte Symphonie (in Liszts grandioser Bearbeitung für 2 Klaviere, die wohl hier zum erstenmal überhaupt gespielt wurde), Liszts symphonische Dichtungen, R. Straußens Tod und Verklärung und die siebte Symphonie von Bruckner, ferner seine Bach- u. Händel-Bearbeitungen aufgeführt.

— In den Wintermonaten (September—April) veranstaltet Kapellmeister *Markus Rümmelein* (Nürnberg) mit der Konzertsängerin *Bettina Frank*, Sopran, eine Reihe von Konzerten kleineren Stils unter dem Namen: *„Intime Kunstabende der Musik"*. Diese Konzerte sollen vorwiegend dem modernen Lied gewidmet sein. Komponisten von Liedern mit Klavier-, Streich- oder Blasinstrumentenbegleitung erhalten auf Wunsch Auskunft vom Veranstalter. Adresse: Nürnberg, mittl. Pirkheimerstr. 47.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

— Das Monodram „Erwartung", das erste Bühnenwerk von *Arnold Schönberg*, ist in Prag mit Maria Gutheil-Schoder in der Gesangspartie unter Leitung Zemlinskys zur Uraufführung gekommen.

— *Wilhelm Kienzl*, der Komponist des Evangelimann, hat eine Ballettpantomime „Sanctissimum" vollendet, die zu Beginn der kommenden Spielzeit an der Wiener Staatsoper gemeinsam mit einer neuen Oper des Wiener Komponisten *Marko Frank* „Das Bildnis der Madonna" zur Uraufführung kommt.

— *Walter Braunfels'* neue Oper „Don Gil von den grünen Hosen" (nach dem Spanischen des Tirso de Molina) kommt im November in München zur Uraufführung. Sie ist außerdem von den Bühnen in Stuttgart, Karlsruhe, Breslau, Barmen, Krefeld etc. erworben worden.

Konzertwerke.

— Das Oratorium „Der heilige Augustinus" für Soli, Chor, Orgel und großes Orchester des Regenschori an St. Florian, *Franz Müller*, ist am 14. Juni in Linz uraufgeführt worden.

— Dr. *Göhler* brachte in Altenburg das Melodram mit Orchester „Der Gott und die Bajadere" nach Goethes Dichtung von dem

Schweizer *Karl Futterer,* der durch seinen „Geiger von Gmünd" bestens bekannt geworden ist, zur Uraufführung.

— „Das Glück von Edenhall" für Männerchor, Tenorsolo und Orchester von *Albert Gorter* (Mainz) kam unter Leitung von Kapellmeister *Georg Böttcher* in Braunschweig mit großem Erfolg erstmalig zu Gehör.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Das Fürstliche Kupferstichkabinett zu Donaueschingen veranstaltet während des Kammermusikfestes eine Ausstellung *„Die Musik in der graphischen Kunst"* (Zeichnungen, Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen von Dürer bis in die neuere Zeit). Die Blätter sind ausgestellt in der Gemäldegalerie im Karlsbau (hinter der Stadtkirche).

— Beim diesjährigen Donaueschinger Kammermusikfest wird das von der Firma Grotrian Steinweg (Braunschweig) gebaute *Vierteltonklavier* zur Besichtigung aufgestellt (Kurhaus, gelber Saal). Bei dem Bau des Instrumentes ist man von dem Grundgedanken ausgegangen, nicht *ein* selbständiges Instrument zu konstruieren, sondern die Vierteltontastatur *zwei* Flügeln vorzusetzen. Das eine der beiden Klaviere ist auf Kammerton gestimmt, das andere einen Viertelton höher. Die aus 176 Tasten bestehende Klaviatur ist nur 6 cm breiter als die normale. Zwischen den weißen Elfenbein-Untertasten und den schwarzen Ebenholz-Obertasten ist je eine rotbraune Vierteltontaste gelagert. Es ist das Verdienst des Hauses Grotrian Steinweg, als erste Firma die Vierteltonklavier-Spieleinrichtung hergestellt zu haben.

— Das Badische Landestheater hatte den (lebenslänglichen) Vertrag seines Operndirektors *Fritz Cortolezis* gekündigt. Das von Cortolezis angerufene Bühnenschiedsgericht hat nun zu Cortolezis' Gunsten entschieden. In der Vorverhandlung hat sich ergeben, daß die vom Landestheater gegen C. angeführten Gründe künstlerischer Natur nicht die wahren sind, sondern das Parteipolitische als tiefere Ursache zu gelten habe!!

— Die *Dresdener Philharmonie* hat sich am 12. Juni als Genossenschaft mit beschränkter Haftung konstituiert. Geschäftsführer ist Herr Georg Lichtenberger, Dresden-N., Alaunstr. 16, welcher alle Anfragen erledigt und Auskünfte erteilt. Orchester-Engagements nimmt an die Konzertdirektion F. Ries, Dresden-A., Seestr. 21.

*

Neue Bücher und Musikalien

(Spätere Besprechung vorbehalten)

Bücher.

Arnold Schering: Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien. Halle 1924. Universität.
Erwin Hartung: Die Oberton-Leiter. Selbstverlag Heidelberg.
Mozart-Gemeinde in Berlin, Mitteilungen der. 41. Heft. Berlin 1924. Mittler & Sohn.
Walter Dahms: Joh. Seb. Bach. 1924. Musarien-Verlag, München.
Max Degen: Die Lieder von C. M. v. Weber. 1924. Herder, Freiburg i. B.
Ernst Lissauer: Geschichten von Musik und Musikern (Auswahl deutscher Musikernovellen). Engelhorn, Stuttgart 1924.
Heinrich Schenker: Der Tonwille. 5. u. 6. Heft. Wien I. Tonwilleverlag.
Josef Hauer: Vom Wesen des Musikalischen. (Ein Lehrbuch der atonalen Musik.) Schlesinger, Berlin.

Chorwerke.

Joseph Haas: Eine deutsche Singmesse Op. 60 (gem. Chor a cappella).
Heinrich Kaminski: Motette „O Herre Gott" (gem. Chor und Orgel).
Bruno Stürmer: Der Zug des Todes Op. 7, f. gem. Chor, 4 Pauken, Becken und Schlagzeug. — Das Jahr, Op. 8. Zyklus f. gem. Chor a cappella. — Von fahrenden Leuten, f. Männerchor, Op. 3. — Zwei Kampflieder, f. Männerchor, Op. 2.
H. K. Schmid: Lieder eines Dorfpoeten, f. Männerchor, Op. 40. Sämtliche bei Schott in Mainz.
Ernst Krenek: Drei gemischte a cappella-Chöre, Op. 22. Universal-Edition, Wien.
Hans Schink: Zwei Gedichte von M. Geißler f. gem. Chor und Klav. Op. 32. Hug & Co., Zürich.

Lieder.

Paul Hindemith: Das Marienleben. Schott, Mainz.
Paul Gräner: Sechs Eichendorff-Lieder, Op. 22. Kistner, Leipzig.
Rudolf Peters: Elf Lieder, Op. 12. Simrock, Berlin.
Lieder der Völker: Russische, skandinavische, englische Volkslieder Edition Schott (Nr. 551—553).

Kammermusik.

Emil Bohnke: Sonate f. Violoncell und Klav. Op. 7.
Wilhelm Kempff: Sonate f. Violine allein, Op. 13.
Wilhelm Rinkens: Klavierquintett A dur, Op. 23, sämtliche bei Simrock, Berlin.
Ernst Krenek: Streichquartett Nr. 3, Op. 20.
Pantscho Wladigeroff: Bulgarische Rhapsodie f. Viol. u. Kl., Op. 16. Univ.-Edition, Wien.

Klavier- und Orgelmusik.

Ernst Toch: Burlesken, Op. 31.
Mac Dowell: Zwei anmutige Weisen. — Amourette. Schott, Mainz.
Emil Bohnke: Sechs Skizzen, Op. 12.
Rudolf Peters: Fünf Klavierstücke, Op. 11. Simrock, Berlin.
Josef Eidens: Kinderstücke. Verlag Gerdes, Köln a. Rh.
Karl Hasse: Musik für Klavier, 1. Heft, Op. 23.
Hans Schink: Zwei Stücke f. Orgel (Advent—Weihnacht), Op. 21. C. L. Schultheiß Verlag, Ludwigsburg.
Jos. Matthias Hauer: Klavierstücke, Op. 25.
Joh. Ludw. Trepulka: Klavierstücke, Op. 2. Schlesinger Verlag, Berlin.
J. Dobrowen: Klavierstücke, Op. 6, 13 u. 14.
Franz Salmhofer: Klavierstücke, Op. 2, 3, 4.
Wilhelm Grosz: Kleine Sonate, Op. 16.
Arthur Willner: Tanzweisen I/II, Op. 25.
Percy Grainger: Spoon River, One day more my John.
Vittorio Rieti: Due Studi.
Pantscho Wladigeroff: Drei Klavierstücke, Op. 15.
Ernst Krenek: Klavierkonzert, Op. 18. Sämtliche in der Univ.-Edition, Wien.

Musikbeilage. Infolge der Ausgabe von zwei Sonderheften im Juli erscheint die Julibeilage im 1. Augustheft, die Augustbeilage im 2. Augustheft. — Redaktionsschluß dieses Heftes: 1. Juli.

*

Berichtigung. In dem Liede „Abendgang im Schnee" von August Reuß im 2. Juniheft ist ein die klangliche Wirkung störender Druckfehler stehen geblieben: Seite 1 Zeile 2 vom 4. Takt bis zum 1. Takt der letzten Zeile ist jeweils der erste Taktteil *ohne Oktavzeichen* zu spielen (in der rechten Hand); ebenso auf Seite 2 Zeile 2 Takt 4.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 9

Bayreuth und wir / Von Robert Hernried (Erfurt)

Nach zehnjähriger Ruhe hat das Bayreuther Festspielhaus in diesem Jahre von neuem seine Pforten geöffnet. Sicherlich waren große und aufopfernde Bemühungen gar vieler — nicht nur Siegfried Wagners, von dessen Amerikafahrten die Tageszeitungen zu berichten wußten - nötig, um die finanziellen Vorbedingungen für eine Wiederaufnahme der Festvorstellungen zu schaffen.

Das nimmt nicht weiter wunder. Denn ein so ungeheures Ereignis wie der Weltkrieg mußte notgedrungen, parallel zu den Umwälzungen im politischen und wirtschaftlichen Leben, auch eine solche im Bereiche aller Künste hervorbringen. Strömungen mußten entstehen, Ziele sichtbar werden, die sich von dem, was in der Vorkriegszeit Geltung hatte, nicht nur entfernten, sondern vielmehr Gegenpole zu ihm darstellen.

Ein Gedanke aber wie der der Bayreuther Festspiele muß, soll er in seinem Kern erfaßt werden, nicht vom Standpunkte irgend einer künstlerischen Gruppe aus betrachtet werden. Es gilt vielmehr zu prüfen, ob der Gedanke überhaupt noch lebensfähig ist. Zu diesem Zwecke aber ist die Idee von allen ihr durch menschliches Treiben angehefteten Schlacken zu reinigen und in ihrem Kern klarzulegen. Und wo könnte man größere Klarheit über die Idee der Bayreuther Festspiele gewinnen als in den Schriften Richard Wagners?!

In seinem Briefe „An die geehrten Vorstände der Richard Wagner-Vereine" hat Wagner mit aller Klarheit die beiden Leitgedanken niedergelegt, die ihn beseelten. Ihm schwebten vor: *Die Begründung eines neuen Stils und die Bildung der „einzig wirksamen Hochschule für dramatisch-musikalische Darstellung"*.

Finden wir dieses Programm Wagners (geschrieben am Neujahrstage des Jahres 1877) in den „Bayreuther Blättern", so enthalten diese, und zwar im Jahre darauf, nicht mißzuverstehende „Ausführungsbestimmungen" des Meisters. Denn als anzustrebendes Ziel gibt er kund: „Unter der Anleitung eines spezifischen Gesangslehrers sollen von Sängern und Sängerinnen *alle guten dramatischen Werke* vorzüglich deutscher Meister nach meinen besonderen Angaben hiefür eingeübt und zum Vortrag gebracht werden." (Siehe Gesammelte Schriften, „Entwurf, veröffentlicht mit Statuten des Patronatsvereins"). Diese Verdeutlichung dessen, was ihm vorschwebte, ist von doppelter Bedeutung; denn Wagner widerlegt durch diesen großzügigen Plan nicht nur diejenigen, welche glaubten, er verstehe unter dem „neuen Stil", den er begründen wolle, einen speziell aus seinen Werken geschöpften und nur für diese passenden Stil, sondern er weist damit auch die Mißdeutung seines zweiten Leitgedankens zurück, den man als von Wagner beabsichtigte Gründung einer wirklichen „Schule" der Bühnenkunst fälschlich ausgedeutet hatte. Er rückt dieser Verkennung seiner Absichten des weiteren in den „Bayreuther Blättern" scharf an den Leib, indem er ausführlich schildert, welch negative Erfahrungen in bezug auf die Kunst, den Stil bedeutender Tonschöpfungen zu treffen, er an keineswegs unbedeutenden deutschen Bühnen gemacht habe, und fährt fort: „Auf diese Belehrung hin kam es mir aber keineswegs in den Sinn, eine ‚Schule' zu gründen, sondern eben *Übungen und Aufführungen anzuleiten*, durch welche ich selbst mit meinen jüngeren Freunden erst dazu gelangen wollte, über das rechte Zeitmaß und den richtigen Vortrag unserer großen Meister uns zu verständigen sowie durch diese Verständigung ein klares Bewußtsein zu begründen."

Von einer Theater-*Schule* ist also nicht die Rede, ebensowenig von einem eigenen, lediglich aus den Wagnerschen Werken geschöpften und ausschließlich für diese bestimmten Stil. Wagner mußte als schaffender Künstler (und als einer, der an seine Mission glaubte) naturgemäß mit seinen eigenen Werken beginnen. Standen diese doch zur Zeit der ersten Bayreuther Aufführungen keineswegs als gefestigter Besitz der deutschen Nation da, sondern waren trotz der immer mehr wachsenden Schar der Anhänger noch hart umstritten.

Vielen mag es dünken, daß er bei dieser Handlungsweise egozentrisch eingestellt gewesen sei. Selbst *wenn* dies der Fall war, ist sein Vorgehen, sein Verzicht darauf, mit Bühnenwerken *verschiedener* Meister zu beginnen, doch von einem *anderen* Standpunkt aus zu rechtfertigen: denn *sein* Werk war für die Mitwelt das sowohl in den Dimensionen als in bezug auf Inanspruchnahme von Schwesterkünsten und technischen Behelfen anspruchsvollste. Der Architektur und Malerei, der Maschinen- und Beleuchtungstechnik waren bislang noch nie ähnliche Aufgaben gestellt worden, desgleichen den Sängern, dem Orchester und — dem Publikum, und so war der Schluß (nicht nur für Wagner selbst) naheliegend, daß sein Kunstwerk das höchste Maß von Schwierigkeiten in sich vereine. Waren diese bewältigt und hatten sich künstlerische und technische Helfer, die Künstler auf der Bühne und im Orchester sowie die Zuhörer (und *Zuschauer)* selbst an die ihnen von dem Meister ge-

stellte Aufgabe gewöhnt, so durfte man glauben, der Schwierigkeiten, die zeitlich voranliegende Kunstwerke ihrem Wiedererstehen im neuen Stile boten, unschwer Herr werden zu können. Heute freilich wissen wir, daß es bedeutend schwerer ist, eine „Zauberflöte" zu inszenieren als eine Wagner-Oper (und seien es selbst „Die Meistersinger"), da deren Stoff wie Bühnenbild weit mehr und tiefere Stilprobleme bieten als Stoffe und Bühnenbilder der Wagnerschen Werke, und die gesanglichen und darstellerischen Schwierigkeiten ungleich größer sind.

Zweiundfünfzig Jahre sind es her, seit die Grundsteinlegung zum Bayreuther Festspielhaus erfolgte, achtundvierzig Jahre, seitdem (am 13. August 1870) die Festspiele ihren Anfang nahmen. Ja selbst seit der denkwürdigen Uraufführung des „Parsifal" sind zweiundvierzig Jahre verstrichen. — Auch ohne das unerhörte Ereignis des Weltkrieges, das eine Umwertung aller Werte schuf, muß natürlicherweise das, was in jener Zeit als das Fortschrittlichste galt, heute bereits als historisch anmuten, muß damals neu Errungenes als Tradition erscheinen, müssen neue Ziele sich bieten, ein neuer Kunststil in Sicht kommen, der, unter Verwendung der Errungenschaften, die wir Wagner verdanken, dennoch andere Ziele vor Augen hat. Dennoch aber erscheint das Werk des Bayreuther Meisters uns noch immer nicht ganz in historische Perspektive gerückt und die Macht seiner Wirkung ist so groß, daß sie sich nicht nur in einem guten Teil der heutigen Produktion noch fühlbar macht, sondern auch, ähnlich wie zu Lebzeiten des Meisters, *aktive Gegnerschaft auslöst.* Dem historisch Denkenden wird das keineswegs sonderbar erscheinen, da das umstrittene Neue stets — natürlich, soweit es sich als wirklich wertvoll erwies — zum Glaubensbekenntnis der darauffolgenden Zeitperiode wird, der übernächsten und somit auch den von ihr ausgehenden Kunstzielen aber gegensätzlich zu erscheinen pflegt.

Das Kunststreben unserer Zeit ist sehr von Wagner abgerückt. Wohl hat es zuerst von ihm teils ausgehende, teils geförderte Bestrebungen zur letzten Konsequenz entwickelt, wie die Verknüpfung des malerischen Momentes mit der Musik, die Reform des Bühnenbildes und der Bühnentechnik u. a. Aber indem es bis zur letzten Konsequenz fortschritt, *überwand* es auch den Fragestoff der Probleme. Es *mußte* sie auch überwinden, weil es auf manchen Gebieten ein Übertrumpfen Wagners nicht mehr zu geben schien. So wandte sich das Zeitstreben Zielen zu, die aus dem Bestreben, klanglich Neues zu bieten, erwuchsen, zugleich aber auch *ältere* Stilarten, ältere Formen, bewußt heranführten und sie mit dem Geiste unserer Zeit zu erfüllen trachteten. Das ist wohl nur auf dem Gebiete der konzertanten Musik zu einem gewissen Grade geglückt, nicht aber auf dem der theatralischen. Denn dem Pathetischen ist unsere Zeit abhold, zugleich aber auch kaum fähig, sich zum Verzicht auf dessen szenenbelebende Auswirkungen aufzuschwingen. Die Groteske aber, zu der das heutige Bühnenschaffen (Busoni: Arlecchino, Krenek: Der Sprung über den Schatten) Ansätze zeigt, kann in ihrer Kälte dem Sehnen nach wirklicher oder vorgetäuschter Erhebung, das die Mehrzahl aller Theaterbesucher erfüllt, keinen Ersatz bieten.

Aus dieser Erscheinung, oder besser, aus dem *Nicht*erscheinen einer neuen theatralischen Anziehung (mit Ausnahme von Richard Strauß, der aber Wagner fortsetzt, nicht ihm Abgewandtes schafft) ist es zu erklären, daß wir Wagners Kunstwerk weder als zeitgemäß noch als rein historisch betrachten können. Wäre das letztere der Fall, so würden wir ihm kühler gegenüberstehen und gelegentliche Aufführungen würden genügen. Und das erstere erfolgt nur im Gehirn *der* Leute, die den Kunstereignissen zwanzig Jahre nachhinken. (Aber auch diese besuchen heute schon Wagner-Opern mit derselben, rein unterhaltungsmäßigen Einstellung, wie wir vor zwanzig Jahren „Manon", „Mignon" und „Margarethe" besuchten.)

Wenn nun Bayreuth mit einer unglaublich anmutenden Naivität die zehn Jahre unterbrochen gewesenen Festaufführungen ausschließlich mit Wagnerschen Werken wieder aufnimmt, so erfüllt es weder eine historische Mission (denn es gilt ja nicht, „auszugraben" oder Verschollenes neu zu beleben), noch ficht es für ein aufstrebendes Neue. Vielmehr entfernt es sich pietätlos von dem Gründungsgedanken seines Schöpfers Richard Wagner, der ja „*alle guten dramatischen Werke* vorzüglich deutscher Meister" in Musteraufführungen in Bayreuth dargestellt wissen wollte.

Daß die Erben Wagners von dessen Tode (1883) bis zum Ausbruche des Weltkrieges diesen von Richard Wagner selbst gewiesenen Weg nicht beschritten, wiegt minder schwer, als daß sie ihn auch heute, da die Welt in zehn Jahren um dreißig gealtert ist, nicht beschreiten. Die ungeheure Werbekraft des Gedankens, mustergültige Aufführungen der großen Meister *aller Zeiten* auf einer Bühne zu bieten, die über die letzten technischen Errungenschaften verfügt, mit Künstlern, die als Elite zu gelten haben, vor einer Hörerschar, die, fern den Tagesgeschäften, einzig dem Aufnehmen des Kunstwerkes sich zu weihen gewillt ist — die Werbekraft dieses Gedankens muß Bayreuth so einbüßen.

Und mögen auch alle Festvorstellungen ausverkauft sein, besucht teils von Freunden, teils von Sensationshungrigen, so wird doch Bayreuth seine Mission, Anreger und Beispielgeber zu sein, nicht eher erfüllen, als bis es den Weisungen seines Schöpfers folgen wird.

Vierteltöne und Monozentrik / Von Hans Schümann

Durch musikalische Darbietungen auf den letzten Musikertagungen zu Frankfurt a. M. und Prag und durch eine technisch anzuerkennende Konstruktion der Klavierfabrik Grotrian-Steinweg ist das „Vierteltonsystem“ wieder einmal soweit in den Vordergrund des aktuellen Interesses musikalischer Kreise getreten, daß es an der Zeit erscheint, sich über Vorbedingungen, Wesen und Zweckmäßigkeit der Vierteltöne einmal ganz klar zu werden — mangelt es doch offenbar allgemein an einer positiven Sicherheit gegenüber dieser etwas geräuschvoll auftretenden Neuerung. Die bisherigen Musiktheorien reichen mit ihren Gesetzen allerdings nicht aus, um dieser Verfeinerung musikalischer Darstellung gerecht zu werden. Daß aber eine Methode ihrer Anwendung *lediglich* aus intuitivem Empfinden heraus ästhetische Gefahren in sich birgt, dürfte vielleicht jedem besonnenen und ehrlichen Hörer in Frankfurt und Prag klar geworden sein.

Die Schwierigkeit der theoretischen Einordnung von Vierteltönen dünkt mir nur ein Teil des Dilemmas zu sein, in dem sich die musikalische Welt zurzeit befindet: auf der einen Seite Fortschrittsdrang, Auftrieb an allen Enden, auf der andern Seite schroffe Ablehnung, oft genug auf Grund einer beinahe ängstlichen Ratlosigkeit, die sich aber aus Bequemlichkeit davor scheut, diejenigen Erkenntnismittel zu ergreifen, die der steigenden Kompliziertheit im musikalischen Schaffen eine eben zwangsläufig *auch* kompliziertere Erkenntnismethode zur Seite stellen. Aber es wird auf die Dauer nichts helfen — Praxis und Theorie müssen sich schließlich immer wieder decken.

Jede wirkliche Weiterentwicklung in der Kunst wie überall sonst ist nun einmal zunächst „nicht so ganz einfach“, wir brauchen uns auf musikalischem Gebiete nur an den Eindruck der Wagnerschen Forderungen an den Musiksinn zu erinnern, denen die Sänger der Wiener Oper beim ersten Erscheinen des Tristan gegenüberstanden. Zum Troste finden wir aber in der Kunst ebenso, wie schon auf allen Gebieten rein verstandesmäßigen Begreifenmüssens, daß Gewohnheit und Übung dem Wollenden erstaunlich schnelle Helfer sind. Andererseits dürften uns manche Erscheinungen im heutigen musikalischen Schaffen zur Genüge beweisen, wie dringend notwendig es ist, in der Kunst immer wieder zur rechten Zeit eine theoretische Basis verstandesmäßiger Gesetzeserkenntnis zu gewinnen, um nicht — bei aller Intuition — in Kürze gründlich festzusitzen.

Die Frankfurter Tagung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins hat uns über das Wesen der Vierteltöne Klarheit verschafft: das Viertelton-Klavier, die Basis der Habaschen Leistungen, und die von der Firma Grotrian-Steinweg dazu gemachten Ausführungen beweisen uns, daß Vierteltöne nicht etwa Verfeinerungen innerhalb des „Systems musikalischer Töne“ sind, sondern eine, und zwar die einfachste Verfeinerung der mechanischen, rein technisch zu bewertenden „Kombination“ der 12-stufigen gleichschwebenden Temperatur. Das heißt: die Töne einer 24-stufigen gleichschwebenden Temperatur stellen, wie die Töne der 12-stufigen, die in ihnen enthalten sind, lediglich „Annäherungswerte“ an die große (für die Praxis aber keineswegs „unendliche“!) Masse der reinen Töne des musikalischen Tonsystems dar.

Jeder auf die Oktave temperierte Halbton ist gleich 83,33 ... Tausendstel (um den Musikerschreck „Logarithmus“ zu vermeiden) der Oktave des Tones, auf den temperiert wird — bei Klavieren also des Kammertons $\bar{a}$. Demnach ist jeder Viertelton gleich 41,66 ... Tausendstel (die Hälfte des Halbtons) derselben Oktave. Wir erhalten demnach für die 24-stufige gleichschwebende Temperatur folgende Reihe innerhalb der genannten Oktave:

Bild 1. Die Viertelton-Kombination

1. Klavier (12-stufig auf a' temperiert)	Tonwerte	Stufen-No der 24-stuf. Temp.	Tonwerte	2. Klavier (12-stufig temperiert, aber einen temp. Viertelton höher gestimmt)
1.	0,0	1.		
		2.	41,66 . .	1.
2.	83,33 . .	3.		
		4.	125,0	2.
3.	166,66 . .	5.		
		6.	208,33 . .	3.
4.	250,0	7.		
		8.	291,66 . .	4.
5.	333,33 . .	9.		
		10.	375,0	5.
6.	416,66 . .	11.		
		12.	458,33 . .	6.
7.	500,0	13.		
		14.	541,66 . .	7.
8.	583,33 . .	15.		
		16.	625,0	8.
9.	666,66 . .	17.		
		18.	708,33 . .	9.
10.	750,0	19.		
		20.	791,66 . .	10.
11.	833,33 . .	21.		
		22.	875,0	11.
12.	916,66 . .	23.		
		24.	958,33 . .	12.
13. (Oktave v. 1.)	1000,0	25.		
		26.	1041,66 . .	13. (Oktave v. 1.)

links: temp. Halbtöne rechts: temp. Vierteltöne

Die gegebene Charakteristik der Viertelton-Kombination als „Temperatur“, deren Logik Alois Haba in Frankfurt und Prag dadurch zugestimmt hat, daß er die Töne des 24-stufigen Grotrian-Klaviers seinen Ausführungen zugrunde legte, gibt uns den Ansatz zur Beantwortung zweier praktischer Fragen:

1. der Frage der Zweckmäßigkeit von Vierteltönen und
2. der Frage bezüglich ihrer Anwendungsgrenzen innerhalb des Kreises der musikalischen Mittel, über die man im Rahmen europäischer Kultur zu verfügen pflegt.

Die erste Frage läßt sich in Anbetracht der Bezeichnung der Vierteltöne als „Annäherungswerte“ an reine Stimmung zunächst dahin präzisieren, ob wir durch Anwendung eines auf Vierteltöne temperierten Instrumentes mit fester Stimmung zu Fällen gelangen können, die im Vergleiche mit der 12-stufigen Temperatur eine Annäherungs-Verbesserung zeigen, ohne das gefühlte Gleichgewicht musikalischen Empfindens zu verletzen. Wir können dabei im voraus bereits vermuten, daß es sich zutreffenden Falles wahrscheinlich jedesmal um harmonisch ziemlich komplizierte Verhältnisse handeln wird, da das Bedürfnis nach verfeinerter Temperatur, d. h. die Idee der Vierteltöne, überhaupt erst mit Erreichen der heutigen komplizierten Chromatik und Enharmonik in die Erscheinung getreten ist.

Nun gibt uns die monozentrische Entwicklungslehre musikalischer, d. i. reinstimmiger Harmonieverhältnisse für das Gesamtgebiet einer einzigen Doppeltonart, das heißt für die Dur- und Molltonart gleichen Vorzeichens, z. B. F dur/d moll, *49 Töne* in der Oktave, die sich alle nach dem gleichen Gesetze logisch ableiten lassen. Wir sind also damit im Vergleiche zu den bisherigen Auffassungen [1] zu erheblich gesteigerten Komplikationsmöglichkeiten gelangt. Die bildhafte Darstellung dieser Möglichkeiten wird uns im folgenden gestatten, den Wert der Vierteltöne theoretisch und praktisch richtig zu beurteilen.

Das einfache Mittel zur Prüfung der Vierteltöne haben wir in der Vorderseite des monozentrischen „Tonweisers“ [2]. Da das Vierteltonklavier auf den Kammerton gestimmt ist, den wir als a^= 3. Oberquint eines c zu bezeichnen berechtigt sind, so stellen wir den Tonweiser auf a^ ein und erhalten somit dessen harmonisches Gesamttongebiet, d. h. die 49 Töne von G dur/e^moll, deren Schwingungswerte im Verhältnis zu a^ wir wieder in Tausendstel der a^-Oktave (= Logarithmus a. d. Basis 2) angeben:

Bild 2

a) Ton-Namen

gisis^	ais	h	c	desˇ	esesˇ	fesesˇ
disis^	eis^	fis	g	as	besˇ	cesesˇ
aisis^	his^	cis^	d	es	fes	gesesˇ
eisis^	fisis^	gis^	a^	b	ces	desesˇ
hisis^^	cisis^	dis^	e^	f^	ges	asas
fisisis^^	gisis^^	ais^	h^	c^	des	eses
cisisis^^	disis^^	eis^^	fis^	g^	as^	bes

b) Ton-Werte

966	59	152	245	338	431	524
551	644	737	830	923	16	109
136	229	322	415	508	601	694
721	814	907	0	93	186	279
306	399	492	585	678	771	864
891	984	77	170	263	356	449
476	569	662	755	848	941	34

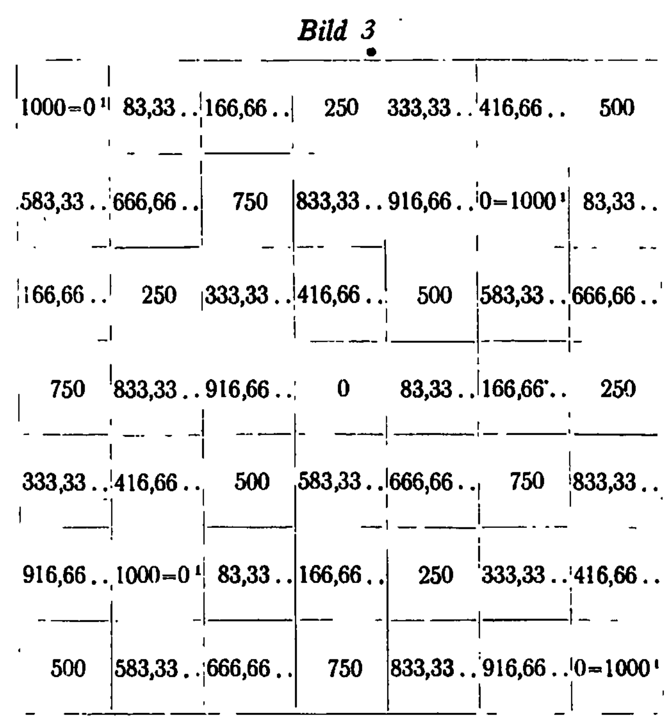
Die zur Orientierung eingerahmten mittleren Töne sind gem. Bild 1 des Tonweisers die Töne der natürlichen diatonischen Leitern von G dur/e^moll. Die übrigen Begrenzungen der Gesamt-Tonikasphäre, der diatonischen und chromatischen Dominantsphären können wir hier weglassen. Wollen wir nun feststellen, welche reinen Tonwerte in der *12*-stufigen gleichschwebenden Temperatur auf die einzelnen 12 *temperierten* Töne als nächstliegend *vereinigt* werden, so brauchen wir nur die weiter oben gegebenen Stufenwerte der 12-stufigen Temperatur nach der Temperiertabelle des Tonweisers einzusetzen.

Dadurch erhalten die Tonwerte des *temperierten* G dur/e^moll folgendes Aussehen:

[1] Nach Riemann galten noch 53 Töne in der Oktave als für reine Stimmung in allen Tonarten ausreichend, die Monozentrik verlangt für die üblichen 15 Doppeltonarten in reiner Stimmung bereits 147, für 25 Tonarten 217 Töne in der Oktave.

[2] Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Bild 3



1000=0[1]	83,33..	166,66..	250	333,33..	416,66..	500
583,33..	666,66..	750	833,33..	916,66..	0=1000[1]	83,33..
166,66..	250	333,33..	416,66..	500	583,33..	666,66..
750	833,33..	916,66..	0	83,33..	166,66..	250
333,33..	416,66..	500	583,33..	666,66..	750	833,33..
916,66..	1000=0[1]	83,33..	166,66..	250	333,33..	416,66..
500	583,33..	666,66..	750	833,33..	916,66..	0=1000[1]

[1] Oktaven sind harmonisch als gleichwertig anzusehen.

Vergleichen wir diese Tonwerte mit den Werten reiner Stimmung (Bild 2b), so zeigt die 12-stufige temperierte Stimmung folgende Fehlerhöhen[1]

Bild 4

+ 34,2	+ 24,4	+ 14,7	+ 4,9	− 4,9	− 14,7	− 24,4
+ 32,6	+ 22,8	+ 13	+ 3,3	− 6,5	− 16,3	− 26,1
+ 31	+ 21,2	+ 11,4	+ 1,6	− 8,1	− 17,9	− 27,7
+ 29,3	+ 19,6	+ 9,8	± 0	− 9,8	− 19,6	− 29,3
+ 27,7	+ 17,9	+ 8,1	− 1,6	− 11,4	− 21,2	− 31
+ 26,1	+ 16,3	+ 6,5	− 3,3	− 13	− 22,8	− 32,6
+ 24,4	+ 14,7	+ 4,9	− 4,9	− 14,7	− 24,4	− 34,2

Als Anhalt bemerken wir, daß ein — sehr hörbares — syntonisches Komma den Wert „18" hat.

Wir erkennen, daß die Fehlergrößen der Töne der 12-stufigen Temperatur zur reinen Stimmung in den äußersten senkrechten Tonreihen rechts und links die Höhe eines syntonischen Kommas erheblich, schließlich fast um das Doppelte übersteigen (bis 34,2), daß aber auch in den entsprechenden Nachbarreihen vier Tonfehler ein syntonisches Komma noch überschreiten, während sie im mittleren (Tonika-)Gebiet immer geringer werden.

Nehmen wir nun die Werte der Vierteltöne zu Hilfe (vergl. Bild 1 rechte Seite), vergleichen wir also die Werte der 24-stufigen Temperatur mit den relativen Schwingungswerten reiner Stimmung, und setzen wir an Stelle letzterer Werte die jeweils nächstliegenden Werte der *24*-stufigen Temperatur ein, so zeigt sich tatsächlich, daß alle 12 Vierteltöne Verwendung finden, daß dadurch die Temperaturfehler gerade in den eben genannten äußeren Tonreihenpaaren erheblich gemildert worden sind, daß gleichzeitig aber auch das harmonische Gleichgewicht gewahrt worden ist.

Wir sehen in Bild 5 die entsprechende Verteilung der 24 Vierteltonstufen (die *un*geradzahligen Stufen sind die alten 12-stufigen Werte) und gleichzeitig die nunmehrigen Fehlergrößen der 24-stufigen Temperatur gegenüber der reinen Stimmung:

Bild 5

a) Verteilung der Viertelton-Stufen

24.	2.	5.	7.	9.	11.	14.
14.	16.	19.	21.	23.	1.	4.
4.	6.	9.	11.	13.	15.	18.
18.	21.	23.	1.	3.	5.	8.
8.	11.	13.	15.	17.	20.	22.
22.	1.	3.	5.	7.	10.	12.
12.	15.	17.	19.	21.	24.	2.

b) Fehlergrößen bei 24-stufiger Temperatur

− 7,5	− 17,3	+ 14,7	+ 4,9	− 4,9	− 14,7	+ 17,3
− 9,1	− 18,9	+ 13	+ 3,3	− 6,5	− 16,3	+ 15,6
− 10,7	− 20,5	+ 11,4	+ 1,6	− 8,1	− 17,9	+ 14
− 12,4	+ 19,6	+ 9,8	± 0	− 9,8	− 19,6	+ 12,4
− 14	+ 17,9	+ 8,1	− 1,6	− 11,4	+ 20,2	+ 10,7
− 15,6	+ 16,3	+ 6,5	− 3,3	− 13	+ 18,9	+ 9,1
− 17,3	+ 14,7	+ 4,9	− 4,9	− 14,7	+ 17,3	+ 7,5

[1] Der Genauigkeit halber mit 7-stelligen Logarithmen berechnet und wieder gekürzt.

Die gesamten erörterten Verhältnisse wiederholen sich in allen Tonarten bis 12♯ und 12♭ von der Grundtonart aus gerechnet, im vorliegenden Falle also von G dur/ e^moll aus. Zur Prüfung braucht man nur in 12-stufig *temperierten* Quinten vom gewählten Stimmungs-Grundton (= Zeugerton), hier a^, auf- oder abwärts zu gehen und die entsprechenden Stufen gem. Bild 5 im Verhältnis zum neuen Zeugertone einzusetzen.

Soweit, das heißt theoretisch, wäre also alles in Ordnung — das heißt: die „Vierteltöne" sind an sich keineswegs etwas Sinnloses, sie fügen sich dem verständigen Bestreben logisch ein, die künstliche gleichschwebende Temperatur in der Richtung einer weiteren Annäherung an natürliche reine Stimmung zu verbessern. Nun aber kommt das in diesem Falle ausschlaggebende Moment der Frage der Zweckmäßigkeit ihrer Anwendung in der heutigen Musik*praxis*.

Wie wir schon bei oberflächlichem Vergleiche der Bilder 2a und 5a erkennen können, kommt eine harmonisch richtige Verwendung von Vierteltönen nur bei Darstellung harmonisch sehr komplizierter Tonverhältnisse in Frage. Es würde hier zu weit führen, diese im einzelnen zu besprechen, sie lassen sich auf der Rückseite des Tonweisers mühelos ablesen, — jedenfalls gehören die entsprechenden reinen Töne größtenteils der *Doppel*chromatik an, das heißt, sie sind Chromatismen einer bereits an sich chromatischen Dominantsphäre. Sie stellen also musikalisch die stärksten Spannungen dar, die von jedem einigermaßen ästhetisch veranlagten Komponisten sparsam verwendet werden. Steht uns nun für solche Einzelfälle der Verwendung einer 24-stufigen Temperatur heute lediglich ein Instrument zur Verfügung, das bei seiner Mammutgröße und seinen „entsprechenden" Anschaffungskosten noch nicht einem unter 1000 Musikern erreichbar ist, so ergibt sich sehr einfach, daß die musikalische Praxis — von einzelnen mit Glücksgütern gesegneten Genießern abgesehen — auf die 24-stufige Temperatur verzichten wird. Sie wird dieses Manko noch auf eine Weile hin ertragen können, jedenfalls so lange, bis die Technik das Vierteltonklavier sehr erheblich vereinfacht und verbilligt haben wird. Was zunächst bezweifelt werden darf. Eine Begründung der kategorischen Ablehnung der 24-stufigen Temperatur mit der Behauptung, daß die 12-stufige für das Musikempfinden ein für allemal ausreicht, erscheint dagegen weniger stichhaltig. Man hat zu bedenken, daß die Möglichkeit allgemeiner Verfeinerung der Empfindlichkeit in Bezug auf Tonhöhen und damit auch in Bezug auf gröbere oder feinere Annäherung temperierter Töne an reine Stimmung doch nicht ganz von der Hand zu weisen ist — in solchen Fällen soll man niemals „niemals" sagen.

Die Beantwortung der anfangs gestellten zweiten Frage bezüglich der Verwendungsgrenzen von Vierteltönen im Gesamtgebiet unserer musikalischen Mittel ist glücklicherweise etwas einfacher und ergibt sich zum Teil aus dem bisher Gesagten. Nachdem die Vierteltöne ihrem wahren Charakter nach als Stufentöne einer 24-stufigen *Temperatur* erkannt sind, ist ihre Daseinsberechtigung für jeden mit einigen Theoriekenntnissen ausgestatteten musikalischen Menschen auf die kleine Gruppe von Instrumenten mit fester Stimmung begrenzt. Dabei scheiden wohl auch noch alle Blasinstrumente fester Stimmung aus, die durch Verschiedenartigkeit des Anblasens Tonhöhenunterschiede hervorbringen können, die den Vierteltönen annähernd gleichkommen. Bleiben also nur die Tasteninstrumente — Klavier und Orgel. Man kann fast annehmen, daß letztere ihrem ganzen Wesen und ihren technischen Verhältnissen nach noch das geeignetere Instrument ist.

Wenn aber heutigen Tages Komponisten von der Singstimme oder von Instrumenten freier Intonation notenschriftlich Vierteltöne verlangen, so muß ich diese Forderung auf Grund dessen, was ich hier und im Kapitel „Temperatur" der Monozentrik gesagt habe, als zwecklos ablehnen, auch dann, wenn die Viertelton-Notierung an harmonisch richtiger Stelle steht, d. h. für den Klaviersatz richtig wäre, was nach Prüfung vorliegender Werke keineswegs immer der Fall ist. Der *musikalische* Sänger, der *musikalische* Geiger braucht keine Viertelton-Notierung, er ist ihr mit seiner Fähigkeit zu reiner Stimmung in jedem Falle überlegen. Ein Anreiz, z. B. für Streichinstrumente Vierteltonsätze zu schreiben, liegt vielleicht unbewußt in der für harmonisch sehr komplizierte Fälle an Genauigkeit ganz unzureichenden heutigen Notenschrift. Der wirklich Musikalische, der seine Stimme oder sein Saiteninstrument beherrscht, spielt aber nicht „Noten", sondern „macht Musik", wobei er die Noten nur als Mittel benutzt, das seinem musikalischen Überblick als eine Art „temperierte Schrift" schlecht und recht, d. h. andeutungsweise einhilft. Die von *ihm* erreichbaren richtigen, nämlich praktisch reinen Tonwerte findet er jedesmal mit Sicherheit aus seinem eigenen musikalisch-logischen Instinkt heraus — mögen sie nun annähernd Vierteltöne oder Dritteltöne, Sechsteltöne oder selbst Zehnteltöne sein.

Für den Minderbegabten, den sozusagen ein musikalischer Astigmatismus die Schärfe reiner Stimmung nicht oder doch nicht immer erreichen läßt, ist die 12-stufige Temperatur ein ausreichender Anhalt. Bei geringerer Begabungsstärke wäre die Komplikation der Vierteltöne keine Hilfe, eher eine Qual.

Wenn Alois Haba zu Frankfurt nun „in Vierteltönen" gesungen hat und wir annehmen dürfen, daß es sich dabei nicht nur um ein Ergebnis technischer Schulung an der Hand des Vierteltonklaviers handelt,

was mir wohl möglich erscheint, so hat er bewiesen, daß er ein musikalisches Phänomen ist, welches außerordentlich hohe harmonische Spannungsdifferenzen mühelos zu überwinden vermag — eine Leistung, in der ihm zurzeit nur die Allerwenigsten produktiv und zunächst vor allem rezeptiv *wirklich* zu folgen vermögen.

*

Musikalische Volkserziehung

Von einem Kleinstädter

Die Frage, wie man das Volk auf musikalischem Gebiet am besten erzieht, ist schon ausgiebig erörtert. Die nachfolgenden Ausführungen eines Musikfreundes verfolgen nicht den Zweck, das ganze schwierige Problem zu beleuchten. Sie wollen nur kleine Mittel andeuten, die jeder Berufsmusiker anwenden kann, wenn er Erziehungsarbeit leisten will; sie wollen zeigen, wo der Hebel anzusetzen ist, um eine innigere Verbindung zwischen Volk und Kunst herzustellen. Die Vorschläge beruhen auf Erfahrungen, die in Provinzstädten gesammelt worden sind; gerade hier tritt ja das Fehlen einer planmäßigen Erziehung am meisten in die Erscheinung. Eigentlich enthalten diese Erfahrungen nichts Neues. Aber gerade, weil es sich um Selbstverständlichkeiten handelt, weil offenkundige Mängel vorhanden sind, um die sich die große Mehrzahl der Berufsmusiker nicht kümmert, ist es nicht unangebracht, ausdrücklich ihrer zu erwähnen.

Eine polemische Absicht liegt dem Verfasser fern; er will, auch wenn er Beispiele anführt, niemand verletzen. Wer aber im einzelnen Falle meint, das gehe ihn an, der packe sich an der Nase, und überlege sich den Fall!

I.

Als im unseligen Jahr 1918 Idealisten die Welt verbessern wollten, schrieben sie auf ihr Programm auch die Hebung der Bildung der unteren Volksklassen, die Erziehung des Volkes zum Kunstverständnis u. a. Sie hatten ein unbestimmtes Gefühl, daß da irgendwo einem Mangel abgeholfen werden sollte. Darum wurden Volksbildungsvereine gegründet und das Volk eingeladen, sich belehren und bilden zu lassen. Und „das Volk strömte in Massen herbei", wie man mit einiger Übertreibung feststellen wollte; besah man sich aber das Publikum näher, so entdeckte man, daß es nicht den weniger gebildeten Volksschichten entstammte, sondern Kreisen, die sich schon vorher zu den Gebildeten rechnen durften. Sie hatten eine Lücke ihrer Bildung entdeckt und ergriffen gerne die Gelegenheit, sie auszufüllen; die Gemeinverständlichkeit der Darbietungen kam ihnen gerade gelegen.

Es bestätigte sich also wieder die alte Wahrheit, daß es für weite Kreise auch des gebildeten Volkes ein Bedürfnis ist, den Grundlagen und Problemen der modernen Kultur durch belehrende und unterhaltende Darbietungen immer wieder nähergebracht, an sie gleichsam herangeführt zu werden.

Das gilt auch für das musikalische Gebiet. Und gerade hier ist die Erhaltung des Kontakts zwischen Volk und Kunst um so wichtiger und notwendiger, je weiter sich die heutige Musik von den althergebrachten Regeln des Klassizismus entfernt. Ein wichtiger Teil der Erziehungsarbeit am Volke hat hier einzusetzen. Wenn sich die heutige junge Musikergeneration über mangelndes Verstehen ihrer Erzeugnisse beschwert, ist sie so lange im Unrecht, als sie nicht dafür sorgt, daß das Verständnis hiefür im Volke geweckt und gefördert wird. Aber was geschieht in dieser Richtung? Es wird gerne zugegeben und anerkannt, daß in den musikalischen Zentren schon seit langen Jahren musikalische Erziehungsarbeit geleistet wird; das sind aber Einzelerscheinungen, draußen auf dem Lande geschieht nichts. Auch dort pulsiert vielfach reiches musikalisches Leben, das für neue Anregungen immer dankbar ist. Woher aber solche beziehen, wenn sie aufs Land nicht hinausgetragen werden? Nehmen wir gerade unsere neuzeitliche Musik als Beispiel: Wie soll man auf dem Lande Fühlung damit bekommen, wenn sie nicht gebracht wird? Das Reisen in die musikalischen Großstädte ist zeitraubend und kostspielig, nur wenige Auserwählte können sich diesen Luxus gestatten. Wenn darum heute in unseren Kleinstädten das musikalische Leben mehr und mehr der Stagnation und dilettantischen Verkehrtheiten verfällt, so sollte das niemand wundern. Schuld daran ist die mangelnde Aufklärungsarbeit der hierzu berufenen Künstler und Schriftsteller an Ort und Stelle, das Fehlen eines besonderen Interesses für die Kleinstadt. Was könnte dort nicht im Wege volkstümlicher Vorträge, mit oder ohne musikalische Darbietungen, geschehen — heutzutage namentlich, wo so viele Berufsmusiker nicht wissen, wie sie ihr Brot verdienen sollen! Aus eigener Kraft können die Kleinstädte in der Regel sich nicht helfen; wohl ist da und dort ein fähiger Kopf, der imstande wäre, aufklärend zu wirken, aber meist fehlen hinreichende oder genügend ausgebildete Kräfte zu musikalischen Vorführungen.

Die Frage mag erhoben werden: Wer garantiert dem Berufsmusiker, der sich der angedeuteten Aufgabe in der Kleinstadt unterziehen wollte, daß er auf seine Kosten kommt? Der Verfasser hält das Risiko eines solchen Vortrags kaum für größer als das eines reinen Konzerts; und schließlich, warum will sich der Vortragende nicht des Rats der vielen musikalischen Vereine der Kleinstädte versichern? Mancher Verein wird ihm erforderlichenfalls auch die nötige moralische und materielle Unterstützung gerne angedeihen lassen. Also frisch auf zur Tat!

II.

Wie der Künstler das kleinstädtische Publikum einschätzt, erfährt man am besten aus den Programmen, die er ihm vorsetzt. (Vorausgesetzt, daß er überhaupt kommt, was leider vielfach nur im Sommer zu geschehen pflegt, wo auch der Kleinstädter keinen Magen für Konzerte hat!) Der Verfasser könnte mit Leichtigkeit eine ganze Musterkollektion von Provinzprogrammen vorlegen, die alle auf der gleichen Voraussetzung aufgebaut sind: daß nämlich der Kleinstädter nur einfache, leichtverdauliche Musik schätzt, in seiner Geschmacksrichtung um Jahrzehnte zurück ist und daß es deshalb genügt, ihm mit Ladenhütern aufzuwarten. Wie oft erscheint auf diesen Programmen das *gleiche* Lied, die *gleiche* Sonate, das *gleiche* Quartett! Stücke, die man in der Großstadt nicht mehr vortragen darf, ohne als rückständig verschrieen zu werden oder den Vorwurf hören zu müssen, man bringe ausgedroschenes Zeug, sind für die Kleinstadt gerade recht! Davon, daß sich der Vortragende einmal auf das Gebiet der *modernen* Musik verirrte, ist ja gar nicht die Rede! Natürlich verursacht die Abwicklung solcher Programme keine erhebliche Anstrengung; der Künstler bewältigt sie sozusagen im Schlaf und erntet dafür gerade so viel Beifall, wie wenn er ein seltener gehörtes Werk vorträgt. Aber die andere Frage ist: Was hat er damit für die Erziehung des Publikums getan? Hemmt er mit solchen Programmen nicht den Fortschritt? Gewiß, unsere Klassiker im weitesten Sinne gehören auf jedes Provinzprogramm, aber doch nicht ausschließlich. Konzertmusiker von Ansehen sollten auch auf dem Lande nicht vergessen, daß sie die Pflicht haben, das Publikum nicht bloß zufriedenzustellen, sondern zu bilden — und dazu gehört auch, daß sie Mittler sind zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Nebenbei bemerkt, verlangt auch die Rücksichtnahme auf den lebenden Komponisten, den Kollegen, daß man seinen Werken zur weitgehendsten Verbreitung verhilft. Es ist leicht, zu sagen: „Ich kann doch auf dem Lande nicht Hindemith

singen, nicht Haba spielen. Wieviel Leute verstünden das?" Warum sollte sich nicht das Publikum dazu erziehen lassen, schließlich auch modernster Musik extremster Richtung — wenigstens mit Achtung zu begegnen? Würden die Programme regelmäßig so ausgestaltet, daß sie planmäßig von leichtverständlicher zu schwereingänglicher Musik führen — die umgekehrte Reihenfolge eignet sich nur für ein *erzogenes* Publikum —, so stünde auch der Durchschnittskleinstädter der Musik der Gegenwart nicht so teilnahms- und verständnislos gegenüber, wie es tatsächlich heute der Fall ist.

Der Verfasser will aber diese Epistel nicht beschließen, ohne anzuerkennen, daß es vereinzelte Künstler gibt, die diesen Tadel nicht verdienen, sondern mit gutem Beispiel vorangehen.

III.

Es ist schon angedeutet, daß der *Dilettantismus* heutzutage auf dem Lande ausartet. Man kann den gesunden vom ungesunden scheiden. Solange er nach dem Grundsatz: „Schuster bleib bei deinem Leisten!" handelt, sich innerhalb der ihm gesteckten Grenzen hält, ist er gesund, der Kunst unschädlich und ihr teilweise sogar nützlich. Ungesund ist er aber, wenn er z. B. den Meistersingerschluß unter Zuhilfenahme sämtlicher Musik-, Sport-, Jungfrauen- und Jünglingsvereine, der Innungen und der Feuerwehr produzieren wollte. Wer auf dem Lande für die Kunst kämpft, weiß, wie schwer es ist, solche Ausartungen zu verhüten, das musikalische Leben in soliden Bahnen zu halten. Solche Mißgriffe sind aber begreiflich und verzeihlich; denn wenn der Dilettant ein Werk nicht von echten Künstlern hören kann, versucht er sich eben selbst daran, ohne zu überlegen, ob er dem Werk gewachsen ist oder nicht. Aber vielleicht würde er den Gedanken als lächerlich von sich weisen, wenn ihm der sachverständige Künstler oder Kritiker das Unsinnige seines Vorhabens vor Augen führen, ihm auch die nötige Anregung und Belehrung geben würde, wie er mit seinen Mitteln der Kunst nützlich sein kann. Der Kampf gegen einen unvernünftigen Dilettantismus ist nicht zuletzt Sa he des Künstlers, weil der Dilettant seine Erwerbsmöglichkeit beeinträchtigt.

Wie schädlich der Dilettantismus wirken kann, soll an einem alltäglichen Beispiel erläutert werden: Die einfachste Art dilettantischer musikalischer Betätigung ist der Gesang, dessen Pflege die Aufgabe der allerorts in Ansehen stehenden Gesangvereine. Je größer ein solcher Verein ist, desto höher steckt er sich das Ziel. Besitzt er einen fähigen Chorleiter, so kann Schönes und Gutes erreicht werden. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß der Verein ohne weiteres befähigt ist, ein kirchenmusikalisches Werk größeren Umfangs oder ein sonstiges, Orchesterbegleitung erforderndes Werk aufzuführen. Dazu gehört auf Seite der Sänger nicht bloß die richtige Einstellung zum ganzen Stil, sondern auch ein Mindestmaß von Gesangstechnik. Der Dirigent aber muß ein Urteil darüber haben, was er den Sängern zumuten darf, was sie leisten können; er muß weiter, wenn er nicht bloßer Taktschläger sein will, von der Technik und Behandlung des Orchesters etwas verstehen, damit dieses nicht unter seiner „Direktion" mit der Stange im Nebel herumfährt. Das ist alles so klar, daß es eigentlich nicht betont zu werden braucht. Wie oft erlebt man aber, daß an und für sich begabte und vom besten Willen beseelte Dirigenten sich selbst und die Leistungsfähigkeit der Mitwirkenden überschätzen! Die Folge sind Aufführungen, bei denen alle Beteiligte, Dirigent wie Dirigierte, einen fortwährenden vergeblichen Kampf gegen die Tücke des Objekts führen. Noch schlimmer ist es freilich, wenn zu der Überschätzung der Kraft Geschmacksverirrungen kommen, wie z. B. den Zusammenhang aufhebende Kürzungen, unnötige Umstellungen, durch welche der Charakter des Werks dermaßen verändert wird, daß es nur noch ein Torso ist.

Frage: Wie ist dem abzuhelfen? Nachträgliche schonungslose öffentliche Kritik reicht nicht aus. Wenn das vorhandene Bedürfnis zur Anhörung besonders von religiöser Musik größeren Umfangs befriedigt werden will, so ist auf dem Lande wenigstens der Dilettant nicht entbehrlich; die Heranholung berufsmäßiger Chor- und Orchesterkörper ist wegen der Kosten nur in beschränktem Maße möglich. Ist aber die Mitarbeit des Dilettanten in Rechnung zu stellen, so wird es Sache des Musikpädagogen sein, auf den Aufführungsleiter den erforderlichen Einfluß zu gewinnen, um die gröbsten Ausschreitungen zu verhüten. Er soll ihm die Wege weisen, wie er in Anwendung des Satzes „In der Beschränkung zeigt sich der Meister" mit den ihm zur Verfügung stehenden Kräften etwas Ersprießliches leisten, an welche Werke er sich hinwagen kann. Mit seinen Vorschlägen zur Ausgestaltung der einzelnen Aufführung wird er zweckmäßigerweise die Angabe verbinden, welche technischen Mindesterfordernisse zu erfüllen sind. Zu solcher Einwirkung eignen sich am besten die *Fachzeitschriften*. Wenn die größeren Musikzeitschriften, die ja auch auf dem Lande weit verbreitet sind, in dieser Weise den Bedürfnissen und Interessen der Provinz Rechnung tragen wollten, würden sie manchem Dirigenten einen Gefallen erweisen. Man hat den Eindruck, als ob dem Musikpädagogen diese Dinge seither viel zu abgelegen erschienen wären, als daß er es der Mühe wert gefunden hätte, sich darum zu kümmern. Wem es aber Ernst ist mit dem Erziehungsgedanken, der darf auch das kleinstädtische Musiktreiben nicht übersehen; denn in letzter Linie ist es wieder das Volk, das den Schaden hat, wenn alles beim Alten bleibt.

*

Erinnerungen und Anekdoten aus dem Leben Karl Reineckes

Zum 100. Geburtstag mitgeteilt von KARL REINECKE (Leipzig-Gohlis)

I. Karl Reinecke und Robert Schumann

Karl Reinecke lernte während seines ersten Aufenthaltes in Leipzig (1843—46) unter zahlreichen anderen bedeutenden Musikern auch Robert Schumann kennen. Es war auf einer Soiree bei dem Musikverleger Friedrich Hofmeister im März 1843, als Reinecke Robert Schumann zum ersten Male begegnete. Obwohl Schumann meist wenig mitteilsam war, zeigte er sich Reinecke gegenüber sehr gütig und sogar gesprächig. Es war ihm jedenfalls zu Ohren gekommen, daß Reinecke nicht nur ein glühender Verehrer seiner damals noch viel geschmähten Werke war, sondern auch als Klavierspieler sich für diese einsetzte, was ihm manchen herben Tadel der Kritik eingetragen hatte. In einem Briefe an seinen Vater J. P. Reinecke (1795 bis 1833) schreibt Reinecke darüber: „Robert Schumann, welcher sonst sehr still ist, war ausnahmsweise gesprächig und forderte mich auf, ihn zu besuchen; er erkundigte sich auch nach Dir . . ." Aus dieser Bekanntschaft entwickelte sich ein Freundschaftsverhältnis, das auch während Reineckes zweitem Aufenthalt in Leipzig, später in Düsseldorf fortgesetzt wurde, und dem erst durch Schumanns Erkrankung ein Ziel gesetzt wurde. Recht lebhaft war ihr Verkehr in Pleißathen, wo sie sich auch oft beim Glase Bier in dem von alters her bekannten Bierrestaurant „Kaffeebaum" (Kleine Fleischergasse 4) trafen. Die Gaststube ist heute noch mit den Bildern von Robert Schumann und Karl Reinecke geschmückt.

Einmal trug es sich zu, daß Reinecke eines Sommerabends nach dem Kaffeebaum ging in der Hoffnung, Schumann dort beim Dämmerschoppen zu finden, kehrte aber um, als er Schumann nicht antraf. Reinecke machte sich wieder auf den Weg nach

seiner an der Ecke der Nordstraße und der Promenade gelegenen Wohnung. Wer Forkels Restaurant gekannt hat, wird sich auch des kleinen, nur zwei Stockwerke hohen, altmodischen Häuschens erinnern. Reinecke war noch in der Plauenschen Straße, als er Klavierspiel hörte. Etwas näher gekommen, erkannte er eins der Klavierstücke, die er am Nachmittag komponiert hatte, und die später als Op. 17 unter dem Titel „Kleine Fantasiestücke" bei Whistling in Leipzig erschienen. Endlich sah er auch sein Zimmer erleuchtet. In seiner Wohnung angekommen, traf er Robert Schumann, der Reinecke zum Dämmerschoppen abholen wollte, am Klavier an. Schumann fand die noch feuchten Notenblätter auf Reineckes Schreibtisch und vertiefte sich sogleich in die Kompositionen, die ihn derart interessierten, daß er sie gleich am Klavier durchspielte. Die reizenden, fein gearbeiteten Fantasiestücke gefielen Schumann dermaßen, daß er Reinecke seine lebhafte Anerkennung aussprach. Bekanntlich zeichnete Schumann später Reinecke auch durch die Widmung seines Op. 72 (Vier Fugen für Klavier) aus. So hörte Reinecke seine Komposition zum ersten Male von Robert Schumann spielen, und wie Schumann sie spielte, braucht wohl nicht gesagt zu werden.

II. Die gestörte Symphonie

Anfang der 60er Jahre erhielt Reinecke — er war schon einige Jahre Gewandhauskapellmeister — den Besuch seines Schwiegervaters, des Rittergutsbesitzers Amtmann Scharnke. Man hatte zu Mittag gespeist, saß gerade noch bei einem Glase guten Weines, den der alte Herr sehr schätzte, beisammen und freute sich auf einen gemütlichen Nachmittag, um so mehr, als man sich viel zu erzählen hatte. Plötzlich klingelte es, und das Dienstmädchen meldet den Fürsten K. Reinecke entschuldigte sich bei seinem Schwiegervater mit dem Bemerken, daß er den russischen Fürsten nicht wieder wegschicken könne, da er ihn für diesen Nachmittag bestellt habe, was ihm ganz entfallen gewesen sei. Hoffentlich sei die fürstliche Symphonie, die ihm der Komponist selbst vorspielen wolle, nicht allzulang. Damit empfahl sich Reinecke. Der Fürst K. hatte kaum angefangen zu spielen, als es stark an der Türe pochte. Ohne auf das „Herein" zu warten, trat der Amtmann Scharnke ein und begann auch gleich mit den Worten: „Guten Tag, Herr Kapellmeister, ich komme, um den Flügel zu stimmen", seine Werkzeuge auszupacken. Reinecke fand sich natürlich sofort in die Situation hinein und erwiderte, daß er doch sehe, daß es jetzt nicht passe. Der vermeintliche Klavierstimmer ließ sich aber nicht abweisen, sondern erklärte, daß er zu dieser Stunde bestellt sei und, wenn er jetzt nicht den Flügel stimmen dürfe, erst in vier Wochen wiederkommen könne. Er nahm das Pult und die Klappen heraus und traf alle weiteren Anstalten, um mit dem Stimmen zu beginnen, was er ganz gut verstand, da er, selbst guter Klavierdilettant, gewöhnt war, seinen Flügel selbst zu stimmen, denn Klavierstimmer gehörten damals zu großen Seltenheiten auf dem Lande. Reinecke bat den Fürsten, die Umstände zu entschuldigen und einige Tage später wiederzukommen. Es waren kaum fünf Minuten vergangen, als man bei einer Tasse Kaffee und einer Zigarre wieder beisammen saß. Die List des alten Amtmann Scharnke war gelungen.

III. Der sechsjährige Karl Reinecke

Karl Reinecke erhielt von seinem 5. Lebensjahr ab bei seinem Vater Joh. Peter Rudolf Reinecke (1795—1883, Seminarmusikdirektor in Segeberg 1844—69) Musikunterricht und zwar im Klavier-, Violin- und Violaspiel. Ein treffliches Bildungsmittel für den kleinen Mann boten die Übungen im Ensemblespiel, zu denen sich jeden Freitag abend eine Anzahl Dilettanten im väterlichen Hause zusammenfanden. Reinecke erzählte in späteren Jahren, daß diese Freitagabende zu seinen schönsten Jugenderinnerungen gehörten, und er als Kind außerordentlich viel von den Darbietungen profitiert habe. Er verdanke den Herren so viel, daß er nicht unterlassen möchte, sie zu nennen. Der erste Geiger war ein Herr Struck, Fischbeinhändler und Gastwirt, ein leidlicher Dilettant, der sich bis zum Vortrage eines Air varié von Bériot verstieg, der zweite Geiger war Herr Windt. Bratschist war Reineckes Vater. Der Cellist hieß Hermann Cordts, des kleinen Karl Reineckes besonderer Freund, mit dem er sich duzte. Er war ein frischer Mensch und witziger Kopf. Reinecke besuchte ihn fast täglich in seiner Steindruckerei, für welches Fach er eine große Vorliebe hatte, so daß er sich als Lithograph versuchte und zwar nicht ohne Geschick. Ein treuer Zuhörer, der niemals ausblieb, war Dr. Schubart, der noch in den 60er Jahren als Arzt in Altona praktizierte. Reinecke erzählte, daß er als Kind dem Vortrag des ersten Quartetts zuhören durfte, nach dem Abendbrot aber zu Bett gehen mußte. Wenn die positiven Leistungen der Herren auch ziemlich mäßig gewesen sein mögen, so übte die unverwüstliche Musik eines Haydn, Mozart und Beethoven einen wahren Zauber auf ihn aus. Zumal, wenn er dann in seinem Bettchen lag und die Klänge aus weiterer Entfernung vernahm, mochte sich manches verklären, und er fühlte sich ganz selig, wenn er die Töne hörte, bei denen er die ersten tiefen Eindrücke der Musik auf Herz und Gemüt empfing. — Als Reinecke einmal als Sechsjähriger dem Vortrage eines Haydnschen Streichquartetts zuhörte, entstand plötzlich eine Disharmonie. Man begann an einer bestimmten Stelle von neuem; stets aber entstand dieselbe Disharmonie, die sich niemand der Mitwirkenden erklären konnte. Da meinte das kleine sechsjährige Bürschchen, in der — geschriebenen — Violoncellstimme fehlten an einer bestimmten Stelle 4 Takte Pause. Man lachte zuerst darüber. Auf Anregung des Dr. Schubart, der darauf hinwies, daß man bei Kindern selbst im zarten Alter schon ganz enorme musikalische Veranlagung beobachtet habe und an Mozart erinnerte, probierte man aber dennoch, und es stellte sich die Bemerkung des sechsjährigen Karl Reinecke als richtig heraus. Der Vater Karl Reineckes war sich nun darüber klar, daß er seinen Sohn zum Musiker zu erziehen habe und erteilte ihm von nun an auch Unterricht in der Theorie.

IV. Reinecke als Roulettespieler

Es mochte Ende der 40er Jahre des vorigen Jahrhunderts gewesen sein, als Liszt in Baden-Baden ein Konzert gab und in der ihm eigenen herzgewinnenden Liebenswürdigkeit den damals noch jungen Reinecke zur Mitwirkung in diesem Konzert aufforderte. Am Vormittag nach dem Konzertabend wollte man weiterreisen und traf sich in dem Hotel, von dem aus die Postkutsche abfuhr. Da noch geraume Zeit bis zur Abfahrt war, sahen Liszt und Reinecke dem Roulettespiel im Spielsaal zu, der sich im 1. Stockwerk des Hotels befand. Liszt forderte Reinecke mit den Worten: „Enfin, lieber Reinecke, so setzen Sie doch einmal einen Louis d'or" auf, sich am Spiel zu beteiligen, welcher Anregung Reinecke folgte. Plötzlich ertönte das Posthorn, und Reinecke geht zum Fenster, um den Postillon zu fragen, wieviel Zeit noch bis zur Abfahrt sei. Kaum an den Spieltisch zurückgekommen, nimmt Liszt ihm den Hut vom Kopf und bedeutet ihm, schnell den Haufen Geld und Banknoten einzustreichen. Der Gewinn soll, in Markwährung umgerechnet, etwa 50 000 Mk. betragen haben. Reinecke hatte in völliger Unkenntnis des Spieles auf eine Zahl statt auf rot oder schwarz gesetzt. Die Zahl gewann. Da Reinecke, der zum Fenster getreten war, den Gewinn nicht einstrich, nahm der Croupier an, daß er den ganzen Gewinn nochmals auf die glückliche Zahl setzen wolle, und das Spiel ging weiter. Die Zahl gewann abermals, und in diesem Augenblick kam Reinecke an den Spieltisch zurück. Liszt meinte dann, Reinecke wäre ein vorzüglicher Klavierspieler, aber ein noch vorzüglicherer Roulettespieler.

V. Die Frackbekanntschaft

Der später als Beethoven- und Schumann-Biograph bekannt gewordene Wilhelm Josef von Wasielewski, der zu den ersten Schülern des Leipziger Konservatoriums gehörte, war von Ferdinand David bestimmt worden, in der ersten öffentlichen Prüfung Ostern 1844 zu spielen. Bei aller Freude hierüber, geriet er doch in Verlegenheit, denn er besaß keinen Frack, in welchem die solospielenden Schüler in der öffentlichen Prüfung aufzutreten pflegten. Auch war die Zeit zu kurz, um sich noch einen anfertigen zu lassen. Der Frack eines Mitschülers, an den er sich in seiner Verlegenheit gewendet hatte, war zu eng. Da meinte der Kommilitone, daß er hier einen Freund habe, dessen Frack ihm besser passen würde. Auf Wasielewskis Frage, wer das sei, lautete die Antwort: „Mein Landsmann, der Pianist Karl Reinecke". Wasielewski erwiderte, daß es ihm unschicklich erscheine, bei einem Künstler eine Kleideranleihe zu machen, der schon im Gewandhaus auftrete und den er gar nicht kenne. „O, das tut nichts", sagte der Freund, „Reinecke ist ein lieber, prächtiger Kerl, der gern Gefälligkeiten erweist. Wir wollen doch gleich zu ihm gehen, er wohnt mit mir auf ein und demselben Flur." Reinecke entsprach gern dem Anliegen, und sein Frack paßte, wie angemessen, so daß Wasielewski nun mit seinem Kommilitonen in die Schranken treten konnte. — „Wertvoller aber als dies", so sagte Wasielewski später, „war der Umstand, daß sich aus der auf so absonderliche Art mit Reinecke gemachten Bekanntschaft ein Freundschaftsbündnis entwickelte, welches, auf gegenseitiger Schätzung und Sympathie beruhend, mehr als ein halbes Jahrhundert fortbestanden hat."

*

Das Prager Musikfest

Man mag über den Wert der Musikfeste denken wie man will, eines — es klingt zynisch — bringen sie mit sich: Zeitersparnis. Werke, die man nur im Laufe der Jahre an verschiedenen Orten hören könnte, werden hier konzentriert in wenigen Stunden — oder wie in Prag — in vierzehn Tagen genossen. Ein Fest der tschechischen Kunst leitete das Fest der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" ein, am Schlusse standen Aufführungen deutscher Institute.

Qualitativ waren in den internationalen Konzerten die Slawen an der Spitze. Mag es an der Auswahl liegen, ist es ein Zeichen der Zeit, diese Beobachtung ist jedenfalls feststehend.

Nach einer Reverenz vor *Friedrich Smetana*, folgte die „Symphonietta" von *Otokar Ostrcil*, die insofern trefflich gewählt war, als mit diesem Werk ein typisches Stück der tschechischen Moderne gezeigt werden konnte. Eine Kunst, die soweit internationalisiert ist, daß sie sich ohne jede folkloristische Färbung der mitteleuropäischen Musik einfügt, und doch von dieser Moderne absticht durch die Milde ihrer Mittel. Charakteristisch für diesen Künstler wird sie dadurch, daß ihr Schwerpunkt im Gedanklichen liegt, im strengen Aufbau und in der Konzessionslosigkeit der Erfindung, die im Scherzo eigenartige Wendungen trägt in einer orchestral ganz transparenten Gewandung. Sein Landsmann *Josef Suk* kann heute schlechtweg als der führende Kopf unter den jüngeren tschechischen Musikern angesehen werden. Seine symphonische Dichtung „Lebensreife" hat mit voller Berechtigung den Haupterfolg davongetragen. Wir empfinden alle das Außerordentliche dieser Schöpfung, die wie sämtliche Werke dieses Meisters aus einem tiefen Einsamkeitsgefühl entsprießt. Die Melodik ist zweifellos unmittelbar aus dem Volkstum geboren, doch sind die Merkmale der Bodenständigkeit in den Linien genau so wenig zu entdecken, wie etwa slawische Rhythmen. Trotz sehr komplizierter Arbeit bleibt die Partitur durchsichtig, die Proportion der Instrumentalgruppen derartig ausgewogen, daß auch bei stärksten Temperamentwogen eine gewisse Zartheit charakteristisch wird; nur das breite Aussingen weist auf einen Lyrismus hin, der hierzulande auch in Dichtkunst und Malerei das Wesen umschreibt. *Igor Strawinskys* „Chant du rossignol", von *G. A. Witkowski* mit Unbeholfenheit dirigiert (warum wurde Zemlinsky nicht eingeladen?), mußte leider unplastisch, zerfahren und stilistisch unkenntlich die Wirkung verfehlen, die sonst diesem raffiniert gebauten Werke entströmt. Violinkonzerte von *K. Szymanowski* und *S. Prokofieff*: das letztgenannte durch urtümliche Wesensart und Gestaltungskraft von dem feiner ziselierenden und kultivierteren polnischen Opus unterschieden, hier hat *Alma Moodie*, dort *E. Szigethi* Leistungen bewundern lassen, die das Reinvirtuose in jeder Hinsicht übertrafen.

Über deutsche Musik zu schreiben bietet sich leider keine Gelegenheit, da keine zur Aufführung kam. Lag es an der Jury oder an den eingereichten Werken? Die folgenden Jahre werden da Klarheit bringen. Des Balten *Eduard Erdmann* II. Symphonie hat die phantastischen Merkmale in sich, die die Jugend des deutschen Musikgebietes auszeichnet und brandmarkt. Denn diese Gebilde haben viel Zerquältes und Müdes, Zeichen der Zeit, und doch mit einem Ethos, das über jeden Zweifel erhaben ist, was von manchen der romanischen Werke nicht ohne weiteres behauptet werden kann; außerdem tobt sich die Besessenheit eines furorartigen Künstlertums in dieser Komposition aus, die unlogisch in einer Verklärung verhaucht. Der Wiener *K. Horwitz* weiht den Manen Gustav Mahlers Orchesterlieder „Vom Tode", die ebenfalls echt und durchempfunden sind, gründlich gearbeitet, aber doch nur in der Materie haften. Diese Lieder und der Psalm *E. Blochs* für Bariton und Orchester, der mit der gewohnten glühenden bombastischen Theatralik aufwartet, wurden von J. Chodounsky in entsprechender Weise wiedergegeben. Wenn die französischen Werke *A. Roussels* Symphonie, *Florent Schmitts* Bacchanale aus der Suite „Antonius und Kleopatra" von physiognomielosem Artistentum zeugen, *A. Honneggers* Symphonischer Scherz „Pacifique 231" von einer beispiellosen Beherrschung der Mittel (er illustriert eine anfahrende Lokomotive vom Typ „Pacifique Marke 231 für Gütereilzüge"), so haben die Italiener *V. Rieti* mit einem „Concerto per orchestra" und *G. F. Malipiero* mit „Impressioni dal vero III" einen Naturalismus an den Tag gelegt, der hinsichtlich der tonalen Einfälle und ihrer instrumentalen Verwirklichung an den Grenzen echter Kunst mit halsbrecherischen Bewegungen balanciert. Auch dies ist aus dem Volkstum zu begreifen, aber nicht immer zu entschuldigen. Genau so wie die breite Anlage der Symphonie des Engländers *A. Bax*, die der schmetternde und dröhnende Inhalt nicht rechtfertigen konnte; Bax' Stärke liegt außerhalb des Symphonischen. Schließlich nenne ich außer dem schon zitierten Dirigentennamen die übrigen: *A. Casella* als Virtuosen, *G. Fitelberg* und *F. Reiner* als Routiniers (letzterer im übeln Sinn), *R. Schulz-Dornburg* mit außerordentlich intensiver Einfühlungskraft (nur die Bewegung stört) und *W. Falich*, der mit Temperament und Kunstverstand sein Orchester leitet, das in der Kunst der Nachschöpfung allen Werken und den Intentionen der verschiedenen Führer mehr als gerecht wurde.

Selbständige Feste gliederten sich an, von Dimensionen, die das Alltägliche in jeder Hinsicht übertrafen. Das Deutsche Theater kam mit Ur- und Erstaufführungen, das Tschechische Nationaltheater mit einem großartigen Smetana-Zyklus, dem sich vor allem moderne tschechische Opernkomponisten hinzugesellten. Grundsätzlich kann gesagt werden, daß die tschechischen Aufführungen auf Grundlage einer volksbewußten zielhaften Propaganda sich aufbauten, die deutschen Theaterveranstaltungen die Modernität in den Vordergrund rückten und ein wenig die Sensation. Der Gesamtzyklus der Smetana-Opern im Nationaltheater steht auf europäischem Niveau. Das Triumvirat des

Dirigenten *Ot. Ostrcil*, des Regisseurs *F. Pujmann* und des Malers *F. Kysela* hat hier einen Stil komponiert, der vom überkommenen Realismus weit abweicht, der die musikalischen Schönheiten konzentriert beleuchtet und bühnenmalerisch das Lyrische mehr betont, als das Architektonische. Eine Streitfrage, ob die Vergangenheit smetanatreuer war, aber fraglos, das Bild der Oper entspricht heutigem Zeitgefühl. In charakteristischer Auswahl gab die neuere Produktion mit *L. Janaceks* „Kata Kabanowa", *J. B. Foersters* „Eva" und *O. Zichs* „Schuld" den Stand der gegenwärtigen Opernkunst, die einen farbenfrohen Temperamentsmusiker neben einen Idylliker und einen nachdenksamen Verstandesmenschen stellt; *A. Dvorak* war mit „Rusalka" vertreten, *Zd. Fibich* mit „Pelops Brautwerbung" mit sehenswerter Stilausstattung, die den musikalischen Zügen neue Wesenheit verlieh.

Das Deutsche Theater, das mit bodenständiger deutscher Opernkunst nicht blenden konnte, hat kraft der geistigen und persönlichen Einstellung seines Opernchefs *A. Zemlinsky*, das seit vielen Jahren als unaufführbar geltende Monodram „Erwartung" [1] von *A. Schönberg* als einzige Bühnenuraufführung herausgebracht. Der Text von Maria Pappenheim stellt eine Einzelfigur auf die Bühne, in der in einer kurzen Zeitspanne alle Regungen menschlichen Gefühls eine Expression von außerordentlicher Stärke erleben. Angst, Schrecken, Verzweiflung, Schicksalsergebenheit, Zorn und Ekstase ist da konzentriert und die Musik versucht in einem orchestralen Pierrot Lunaire-Stil mit starkem Willen die musikalische Psychologie zu geben: ohne thematische Arbeit, mit dem Streben in dem kaleidoskopartigen Motivengewirr durch immer wieder neue Erfindung den krassen Wechsel der seelischen Situationen einzuholen. Der Eindruck bei den Musikern war stark, ohne daß man sich verhehlt hätte, in den letzten fünfzehn Jahren in Kammermusik, Symphonie und Oratorium technisch Ähnliches schon erlebt zu haben. Das Elite-Publikum klatschte mit einem der Komik nicht entbehrenden Enthusiasmus, der durch eine salonfähige, dem Stücke voraufgehende Ansprache des Theaterdirektors seine moralische Triebfeder erhalten hatte. Die unerhörte Leistung A. Zemlinskys, der Gutheil-Schoder und des sich selbst übertreffenden Orchesters büßte durch diese Beifallsbezeigungen nicht das Geringste ein. Die deutsche Uraufführung von *M. Ravels* Singspiel „Die Spanische Stunde" (unter Erich Stekel, Regie Louis Laber), die den Abend beschloß, hat die voraufgehende starke Spannung — fast möchte ich sagen — harmlos zerstäubt.

Die langen Reihen der Propagandakonzerte boten Abwechslung. A. Zemlinsky machte mit seiner „Lyrischen Symphonie" [1] zum ersten Male bekannt, eine Folge von instrumental verbundenen symphonischen Liedern (nach Tagore), die geistig in der Nachbarschaft Mahlers stehen, aber gebunden durch die Dichtung, in Melodie und Form viel Eigentümliches haben. *A. Schönbergs* Bearbeitung Bachscher Choralvorspiele gibt gewiß ein Schulbeispiel, wie man etwa zu experimentellen Zwecken Orgelchoralvorspiele instrumentieren könnte, eine unbedingte Notwendigkeit zu deren Aufführung war nicht vorhanden. Die tschechische Philharmonie reproduziert gemeinsam mit dem Staatskonservatorium (dessen Sonderkonzert ich nicht beiwohnen konnte) unter V. Falich den Smetana-Zyklus „Mein Vaterland" mit großem Wurf, glänzenden Effekten und turbulenter Wirkung. Von jungen deutschen Komponisten der Tschechoslowakei war in Kammerkonzerten Belangvolles zu hören. Im „Verein für Privataufführungen" ein neues Klaviertrio von *Fidelio Finke*, in einiger Distanz *Erwin Schulhoff* mit einer vierten Klaviersonate. Finkes Tendenz zur Wirklichkeit ist hier auffallend (da einzelne seiner vorhergehenden Kompositionen sie vermissen ließen); insbesondere ein erster Satz, der mit unaufhaltsamem Impetus vorwärtsstürmt und wie aus einem Guß geformt ist; das musikalische Grundgefühl ist herb, aber lebendig und stark intensiv, die Steigerungen, soweit sie nach innen zielen von hysterischer Leidenschaft, die Kontraste wild, die Melodik abrupt. Über die quälende Unruhe und Selbstzerfleischung des Mittelsatzes zu einem an rhythmischen Explosionen reichen Schlußsatz der Klanglichen mit Merkwürdigkeiten interessiert. Den starken Beifall konnten mit Recht zu gleichen Teilen auch die Spieler Franz Langer, Willy Schweyda und Max Alt für sich in Anspruch nehmen. Schulhoffs Klaviersonate geht stilistisch unmittelbar mit seiner Violinsonate, die er ebenfalls anläßlich des Musikfestes mit der bekannten Geigerin *Erwine Brokes* brillant spielte (auf ihrem Programm waren noch bemerkenswerte Violinsonaten von E. Axmann und E. Goossens). In beiden Schulhoff-Kompositionen steht das Spielerische im Vordergrund, Klarheit, rhythmische Finesse und ein Abwechslungsreichtum, der entgegenkommt. Bei der Fruchtbarkeit Schulhoffs ist noch manches zu erwarten. *B. Weigls* Liederzyklus trägt alle Merkmale von großer Gemütstiefe in sich. *V. Ullmanns* Klavierlieder ist viel neuartiger, aber immerhin gefesselt von dem Sprechschatze Schönbergs. „Neueste" Musik ließen die Schüler aus der Kompositionsschule der regsamen Deutschen Akademie für Musik hören. *Czapka, Färber, Franz* und *Pisarowitz* sind die neuen Namen. Nach vierzehntägigem Musikgenuß fuhren die Gäste weiter — zum Frankfurter Tonkünstlerfest.

Gute Übersichten über das Werden der modernen tschechischen Kammermusik von *Vit. Novak* bis *K. B. Jirak* gab der „Verein für moderne Musik" (Spolek). — Das „Böhmische Streichquartett" interpretierte die Werke, dann der „Verein zur Pflege des Liedes" (Spolek pro pestováni pisne), der an zwei Abenden die Liedevolution vor Augen führte, in der mir *B. Vomacka* eine besondere Rolle zu haben scheint. Der „Prager Lehrergesangverein" hat in der Art der Erfassung der Musik, der geradezu dramatischen Interpretation, besonders bei *Janacek, Foerster* und Kricka die Zuhörerschaft mitfortgerissen. *Alois Haba* ist es gelungen, nach einem informativen Vortrag über das Prinzip der Vierteltonmusik auf dem neuerbauten Vierteltonflügel der Firma Foerster in Georgswalde (über den gelegentlich zu sprechen sein wird) seine Theorien praktisch zu zeigen. Der Pianist, der als erster die so gesetzten Tonwerke auf dem neuartigen Instrument studierte und vorführte, heißt J. Herman.

Dr. *Erich Steinhard.*

*

Epilog zum Prager Musikfest

Keine kritische Analyse ist hier beabsichtigt, nur die Wiedergabe einiger allgemeiner Eindrücke, „Impressioni dal vero", wie der Titel einiger blutleerer Stücke Malipieros, die zur Aufführung kamen, heißt, Eindrücke der Wirklichkeit. Zwei Veranstaltungen liefen in Prag parallel, vielmehr sie überkreuzten sich und hemmten einander auf Schritt und Tritt. Die eine, die tschechische, als Zentenarfeier von Smetanas Geburtstag beginnend und mit einem Panoramarundblick über die ganze tschechische Produktion endigend, die zweite die ersten Orchesteraufführungen der Internationalen Gesellschaft für neue Musik. Immerhin, beide hatten ein internationales Publikum geladen, das fast zur Gänze deutsch oder deutschsprechend war. Immerhin, auch die tschechische Musik von heute kann ihren deutschen Anteil, der in der Person Zemlinskys und in seinem Theater und in der Musikakademie weithin sichtbar verkörpert ist, nicht ganz unterschlagen, obwohl man für ihn in diesem wochenlang dauernden Fest nicht mehr als zwei Abende und diese an letzter und ungünstigster Stelle zur Verfügung hatte. Aber es war schlimm, zu sehen, wie auf die Sprache der Gäste vielfach zu wenig Rücksicht genommen wurde, schlimmer,

[1] Klavier-Auszug Univ.-Edition, Wien.

zu vernehmen, daß es gnaden- und ausnahmsweise erbeten werden mußte, in den heiligen nationalen Hallen des städtischen Konzertgebäudes ein Stück, ein einziges, in deutscher Sprache singen zu dürfen, am schlimmsten aber war es, den geschätzten Professor Förster, der sein halbes Leben lang in deutschen Städten gewirkt und gelehrt hat, die offizielle Smetana-Festrede in einem Französisch halten zu hören, das viel eher tschechisch war. Was freilich alles nicht verhindern konnte, daß die wichtigsten Ereignisse des tschechischen Festes die deutschen Aufführungen von Zemlinskys lyrischer Symphonie und Schönbergs Monodram „Erwartung" gewesen sind.

Waren die Tschechen Gastgeber der internationalen Gesellschaft und hatten sie in ihrer eigenen Veranstaltung den denkbar größten Spielraum, ihre einheimische Musik zur Geltung zu bringen, so war es doppelt wunderlich, daß ihnen ein so bedeutender Raum auch in den drei internationalen Konzerten reserviert werden mußte. Auch hier Smetana mit seinem nachgelassenen wertlosen „Prager Karneval", dann eine riesige fünfsätzige Sinfonietta von Ostrcil, die mit neuer Musik von der Art, wie die internationale Gesellschaft sie gern ausschließlich gelten lassen möchte, aber schon gar nichts zu tun hat, so daß auf diesem Boden bloß das große symphonische Gemälde „Reife" von Joseph Suk für die Bedeutung der tschechischen Musik, dies freilich mit vollem Gelingen, eintreten konnte. Zeigt sich hier schon die Neigung oder der Zwang zu Konzessionen, die den Programmen der Internationalen Gesellschaft seit jeher ihr zwiespältiges Gepräge geben, so bleibt es weiterhin auffallend, mit welcher Regelmäßigkeit dieselben Nationen dieselben Namen präsentieren und wie im Internationalen das Nationale, zumal in Form der englisch-französischen Entente, dauernd überwiegt. Während Oesterreich lediglich mit Horwitz' „Vom Tode" und Deutschland mit der zweiten Symphonie Erdmanns, der übrigens nicht einmal gebürtiger Reichsdeutscher ist, vertreten war, hatte man Platz für die trostlos langweilige dreisätzige Symphonie von Roussel, für Florent Schmitts so langes wie unbedeutendes Bacchanal, für Honeggers aufgeblasenen Witz, der Fauchen und Stampfen, Dampfen und Pfeifen einer Pazifikexpreßlokomotive, und zwar der mit der Nummer 231 (!) musikalisch zu schildern für nötig hält, und schließlich für die Monstrosität einer viersätzigen Symphonie von Arnold Bax, die man ebensogut als Boxkampf zwischen Pauke einerseits und Tutti andererseits bezeichnen könnte. Sieht man von den Werken von Bloch (Psalm) und Horwitz, die ja längst gedruckt sind, und Strawinskys „Chant du rossignol" ab, dieses eine Unmöglichkeit in der genauen Uebertragung von der Bühne auf das Konzertpodium unter Verlust der Gesangstimme, doppelt unmöglich durch den unmöglichsten Dirigenten, so bleiben als neuer Gewinn lediglich Prokofieffs und Szymanowskys Violinkonzerte zu buchen. Stellt dies jedoch die Ausbeute eines Jahres und die Auslese von fünfzehn Nationen dar, so wird man die geheimnisvolle Arbeit einer auf geheimnisvolle Weise ernannten Jury schwerlich billigen können. (Wozu übrigens zu bemerken ist, daß es auch Ortsgruppen geben soll, die abseits der Oeffentlichkeit und der interessierten Musiker sich selbst ernennen und nicht mehr als eine Tischgesellschaft einiger guter Freunde sind.)

Aber die Internationale Gesellschaft ist bekanntlich für das Neue und vor allem für den Fortschritt, für jenen abgebrauchten politischen Begriff, der in der Kunst keine Existenzberechtigung hat. In der Einführung zur Symphonie von Bax in der offiziellen Festschrift wird der alten Symphonieform gnädig auf die Schulter geklopft und ihr ausdrücklich zugebilligt, noch nicht ganz tot zu sein. Da nämlich neuestens auch „fortschrittliche Musiker wie Strawinsky, Goossens, Roussel und Bliß sich auf Abenteuerfahrten im Bereich der Symphonie begeben haben". Und dazu die höchst ergötzliche Bemerkung: „die Rückständigen sind wir ja nicht verpflichtet, zu nennen"!! Es muß der Teufel sein, sagt Grabbe, denn er paßt nicht in unser System. — Muß man es wirklich noch wiederholen, daß es in der Kunst keine Parteien gibt, sondern nur Künstler, daß jede gute Musik neu ist, aber nicht jede neue gut, daß es nur gekonnte und nichtgekonnte, inspirierte und nichtinspirierte, eigene und nachgeplapperte Musik gibt, daß man daher nicht Namen für Musikfestprogramme auszuwählen hat, sondern Werke. Werke, die den einzelnen Sektionen anonym eingereicht und von denen die ausgewählten ebenfalls anonym der internationalen Jury weiter empfohlen werden sollten. Vielleicht würde dann etwas mehr Abwechslung in die Programme kommen, vielleicht würden sie sogar wertvoller werden, auf die Gefahr hin, daß sie Namen von „Rückständigen" enthielten, die man heute zu nennen nicht verpflichtet ist.

Das künstlerische Gesamtergebnis eines Festes, wie dieses war, ist äußerst gering und man hat schon angesichts der Nachlässigkeit, mit der mancher im allerletzten Moment erschienene Dirigent seine Aufgabe ansieht, fast den Eindruck, daß es auf dieses Resultat viel weniger ankommt als auf die Pflege persönlicher und vor allem geschäftlicher Beziehungen. Nicht mit Unrecht dürfte ich von der „Prager Musikbörse" sprechen und mir einen knappen Bericht ersinnen, der etwa so zu lauten hätte: großes Angebot an moderner Musik bei sinkender Aufnahmsfähigkeit des Marktes und fallenden Kursen. Verleger drücken durch Leerabgaben. Rege Nachfrage nach internationalen Dirigenten. Stimmung lustlos, Kritik — flau!

Dr. *R. St. Hoffmann.*

*

Zusatz der Schriftleitung. Dem Vorstand und dem Musikausschuß des Allgemeinen Deutschen Musikvereins sei diese Betrachtung Dr. R. St. Hoffmanns — der sicherlich ebensowenig wie ich in einem engen Nationalismus befangen ist — freundlichst zur Kenntnis gebracht. Wenn man auf den durchaus begrüßenswerten und notwendigen Musikfesten der Internationalen Gesellschaft die deutschen (reichsdeutschen und deutsch-österreichischen) Komponisten derartig vernachlässigt sieht, ist es doppelt bedauernswert, feststellen zu müssen, daß auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest die *deutschen* Tonsetzer in beschämender Minderzahl vertreten waren. Wäre der A.D.M.V. keine Standesvertretung, wäre er nicht der alle deutschen Musiker umschließende Interessenverband, dann ließe sich über das diesjährige Programm streiten. So aber war es ein Hohn für die schwer ringenden deutschen Künstler. — Man sehe sich das Programmheft des diesjährigen Schweizerischen Tonkünstlerfestes in Schaffhausen an: Komponisten wie Ausführende sind ausschließlich Schweizer. Die Schweiz braucht uns in musikalischen Dingen kein Vorbild zu sein; zudem geht über sie wie über die meisten Länder eine starke nationalistische Welle. Aber fragt man den Vorstand nach dem Grund, warum er nicht einen einzigen deutschen Komponisten heranzieht, so würde er sich erstaunt erkundigen, was der auf dem Schweizer Tonkünstlerfest solle — und fragte man weiter, warum man nicht einen deutschen Instrumentalisten oder Sänger engagiert habe, so würde er erwidern, daß man in der Schweiz selbst genug tüchtige Reproduzierende habe, die einem zudem näher ständen. Der Allgemeine Deutsche Musikverein wird und braucht sich niemals auf diesen allzuengen Standpunkt zu stellen und das ist gut so. So falsch es aber wäre, auf einem Kammermusikfest wie dem Donaueschinger sich einseitig auf deutsche Schöpfungen festzulegen, so falsch ist es, das Tonkünstlerfest seiner eigentlichen Bestimmung als einer Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und einer Uebersicht über die Schöpfungen *deutscher* Komponisten zu entziehen.

Hugo Holle.

Die nordische Musikwoche in Heidelberg

Es war eine dankenswerte Aufgabe, der sich Stadt und Universität Heidelberg unterzog, in einem Zyklus von Veranstaltungen einen Einblick in das Schaffen der zeitgenössischen nordischen Komponisten zu geben. Besonders muß Universitätsmusikdirektor Dr. *H. M. Poppen* Dank gesagt werden, daß er durch Auswahl und Zusammenstellung des Programms einen klaren, übersichtlichen und bleibenden Eindruck übermittelte. Schon äußerlich sorgte man für die eigentümlichste Interpretation der Werke dadurch, daß man viele der Komponisten als Leiter herbeirief. Außerdem wurden die hauptsächlichsten Solistenpartien durch nordische oder mit dem nordischen Leben verwachsene Künstler ausgeführt.

Die nordische Musik geht einen zu unserer eigentümlich diametralen Weg. Sie steht noch auf dem von unseren Romantikern vorbereiteten Boden. Das ihr eigentümlichste Gebiet ist das Genre. Wo wir hinblicken, finden wir nationale Elemente. Realistisches und Nationales vereinigt sich zur Programmusik. Dieselben Ideen spielen hier mit, welche einst die Entstehung der neudeutschen Schule förderten. Uns ist dies alles weiter zurückliegend. Daneben bemerken wir bei den nordischen Komponisten eine gewisse zurückhaltende Scheu. Es geht ihnen das ungebundene Sich-loslassen-können, das wir in unserer heutigen musikalischen Produktion finden, ab. Nur unter diesen Reflexionen können wir in dieser restlos auf Klang aufgebauten Musik der Nordländer Befriedigung finden.

In zwei Orchesterkonzerten, einem Kirchenkonzert, einem Kammermusikkonzert, einem Sonatenabend und einem Liedermorgen wurde ein Überblick über das Schaffen der nordischen Komponisten gegeben. Die Dänen waren hauptsächlich durch ihren stärksten Repräsentanten *Carl Nielsen* mit der Orchestersuite aus der Musik zu „Aladdin" und dem „Hymnus amoris" für Soli, Chor und Orchester vertreten. Auch *N. O. Raasted* erscheint besonders in seiner Messe für Chor a cappella als geschickter Techniker und erfindungsreicher Musiker, der sich seinen Stil an Palestrina geschult hat. Weniger eigen geben sich *J. L. Emborg* mit seinem an barocke Faktur angelehnten Concerto für Orgel, Klavier und Streichern und *Rudolf Bergh* mit a cappella-Gesängen und einige Liederkomponisten, auf die einzugehen zu weit führen würde.

Wie stark die Norweger noch in den Bahnen Griegs und Svendsens wandeln, zeigte eine in ihrem nationalen Kolorit reizvoll erfundene Musik für Orchester „Norwegiana" von *Sverre Jordan.* Auch *Grieg* und *Sinding* waren vertreten: Ersterer mit zwei für sein Schaffen nicht sehr bezeichnenden Psalmen für Chor a cappella, letzterer mit einigen Liedern, unter denen auch schwache nicht fehlten.

Einen starken Eindruck konnten die Finnländer hinterlassen mit der Symphonie Nr. 5 in Es dur und dem Streichquartett in d moll von *Jean Sibelius.* Eine fleißige Arbeit und geschultes Können steckt in der Sinfonietta von *Robert Kajanus.* Auch *Toivo Kuula,* der mit einer Sonate für Klavier und Violine, ferner mit einem Ave Maria für Alt und Orgel vertreten war, ist ein Musiker von starker Erfindungsgabe.

Die weitaus stärkste Entwicklung hat die Musik in Schweden erlangt. Auch hier fiel z. B. bei der III. Symphonie von *Kurt Atterberg* die nationale Färbung der Thematik stark auf, wenn er auch in der Harmonik viele Anlehnungen an südliche Muster zeigt. Bewunderungswürdig ist hier, wie er bis zur letzten Konsequenz seine programmatischen Gedanken durchführt. Erwähnt seien noch Orchesterlieder und Sonetten für Frauenchor und Klavier von *Lill Erik Hafgren* und die Notturnos für Sopransolo und Orchester von *Ture Rangström,* die an manchen Stellen urwüchsige Erfindungsgabe an den Tag legen.

Das verstärkte städtische Orchester hat wieder gezeigt, wie gut es auf die Intentionen fremder Dirigenten einzugehen versteht. *Karl Nielsen, Kurt Atterberg, Lill Erik Hafgren* und *Robert Kajanus* verstanden es ihren Werken die persönliche Note aufzudrücken. In erster Linie sei Dr. *H. M. Poppen* hervorgehoben, auf dessen Schultern die Hauptvorbereitung der Musikwoche lag, und der mit dem verstärkten Bach-Verein-Knabenchor und der Madrigalvereinigung sich begeistert für die Sache einsetzte. Besonders die Madrigalvereinigung hat den auf dem Programm stehenden a cappella-Chören zu klangschöner Wiedergabe verholfen. Auch *Paul Radigs* Dirigentenleistung sei lobend erwähnt. Unter den Solisten stehen *Lilly Hafgren-Dinkela* (Berlin), Dr. *Wolfgang von Zeuner-Rosenthal* (Leipzig) und *Gunnar Graarut* (Berlin) obenan. In *N. O. Raasted* (Odense) hörten wir wieder einen Organisten mit farbenreicher Registrierkunst. Um die Kammermusik machte sich das Amar-Quartett-Frankfurt verdient. Dr. *L.*

*

Kammermusik Laubach 1924

Die Kammermusikfeste, welche im Jahre 1923 unter der Förderung des Grafen *Georg Friedrich* zu Solms-Laubach zum erstenmal im gräflichen Schloß in Laubach stattfanden und in größerem Maßstab mit besonderer Berücksichtigung der modernen Musik weitergepflegt werden sollen, erlebten am 5. u. 6. Juli d. J. ihre erste Wiederholung. In zwei Abendkonzerten brachte das *Drumm-Quartett* aus Darmstadt Brahms' Op. 67 und in äußerst feiner Stilisierung Op. 18, No. 5, das Harfenquartett und das cis moll-Streichquartett, Op. 131 von Beethoven zu Gehör. In Bachs Solo-Sonate No. 1, g moll überraschte Konzertmeister *Otto Drumm* neben vollendeter violinistischer Kultur durch eigenartige subjektive Auslegung des strengen Bach-Stils. Mit schwungvoller Begeisterung setzte sich die klanglich und musikalisch auf bemerkenswerter Höhe stehende Spielervereinigung in einer Morgenfeier für *Wilhelm Petersens* zweites Streichquartett in einem Satz ein, ein ehrlich gewolltes Werk, welches durch meisterhafte thematische und kontrapunktische Arbeit besticht, leider aber in der dauernden Ekstase seiner Stimmungen nirgends zu einem Ruhepunkt gelangt. Den Schluß bildete *Paul Hindemiths* C dur-Streichquartett Op. 16, das trotz seines abfallenden letzten Satzes, dessen Thematik stellenweise gewagt und problematisch bleibt, sich doch bereits wieder merklich in den Bahnen beherrschter Form bewegt und mit seiner manchmal genialen Satzkunst heute kaum noch einen Anlaß zur Entrüstung bieten dürfte. Zwischen den beiden atemversetzenden Werken schlagen sich unbeschwert und tänzelnd die graziösen melodischen Gebilde von *Julius Weismanns* „Phantastischem Reigen" für Streichquartett, die leider durch ihre lyrische Gleichförmigkeit auf die Dauer etwas ermüden.

Dr. *H. R.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Aalen. Aus kleinen Anfängen hervorgegangen, bildet heute das vor einem Jahr durch F. W. Karl gegründete und geleitete Collegium musicum vermöge seiner besonderen Eigenschaften den Mittelpunkt aller musikalisch bedeutsameren Veranstaltungen. Die Konzerte des Collegium musicum haben sich nicht nur durch ihre nach musikhistorischen Gesichtspunkten sorgsam ausgewählten Programme, sondern auch durch die eindringliche Art und Weise ihres Musizierens als vorbildliche Vermittler musikalischer Kultur erwiesen. So wurden in systematischer Folge in den allmonatlichen Veranstaltungen des Collegium musicum Klavier- und Kammermusik von der vorklassischen Zeit bis zu den Romantikern den Hörern dargeboten. Eine knappe musikästhetische Einführung geht jedesmal dem eigentlichen Vortrag der Werke voraus und bil-

det mit deren Wiedergabe zusammen ein organisches Ganzes. Im Nachfolgenden mögen einzelne Programme mit den Ausführenden kurz genannt werden: *Joh. Seb. Bach*, Konzert f moll für 2 Klaviere; Konzert C dur für 3 Klaviere; Tripelkonzert für Flöte, Violine und Klavier in a moll, Flötentrio G dur; in einem Kantatenabend die Kantaten: Sehet, wir gehen hinauf; Mein Gott, wie lang und Gottes Zeit (Actus tragicus). Solisten: Meta Sindlinger (Sopran), Marta Fuchs (Alt), Meinrad Streißle (Tenor) und Fritz Haas (Baß); Streichquartett: Anne Kloß, Else Kurz, Elis. Härtlein und Walter Reichardt; Oboe: Hermann Stephan, alle aus Stuttgart; Orgel: Karl Hanne, Cembalo und Leitung F. W. Karl. *Mozart:* Quartett Es dur; *Schubert:* Klaviertrio Op. 99 und vierhändige Originalkompositionen; *Schumann:* Klaviertrio Op. 63, Novellette D dur, Klavierquintett Es dur Op. 44; *Chopin:* Les Préludes. Um die Ausführung dieser Werke machten sich außerdem verdient: das Ehepaar Karl (Klavier), Luise Rieth (Klavier) und Hans v. Saalfeld (Flöte).

*

Bremen. Nun haben wir den Boris Godunow auch gehabt. Gurlitt brachte eine gut gelungene Aufführung heraus. Mit den Szenenbildern erzielte Ch. Moor gute Wirkung. Im übrigen geht alles ziemlich langsam und bedarf gründlich der Auffrischung. Man hilft sich mit Gästen durch, von denen Pasquale Amato besonders hervorragt. — Die Neue Musik-Gesellschaft bereitete uns einen Genuß mit dem Havemann-Quartett (Brahms' letztes Streichquartett op. 67 B dur und Reger erstes Klavierquintett in c moll). Die Philharmonie brachte unter E. Wendel den interessanten und durchsichtigen 100. Psalm von Reger in einer großartigen Wiedergabe. Der Domchor unter Prof. E. Nößler brachte zum Wartburgfest das Oratorium „Die heilige Stadt“ von Walter Böhme heraus. Der Hohenthors-Kirchenchor unter Herm. Niemeyer führte den „Jesus“ von Paul Gläser auf. Mit sehr viel Freude nimmt man den frischen Zug auf, der durch beide Werke geht und der uns zu einigen Hoffnungen berechtigt. Wir sehnen eine größere Verinnerlichung und eine konsequente Abkehr vom Sensationellen herbei. Von weiteren Choraufführungen seien noch genannt das Requiem von Brahms unter H. Stoll und nach 20jähriger Ruhezeit eine Wiedergeburt der Rose Pilgerfahrt von Schumann unter H. Bergmann. *Bgm.*

*

Bückeburg. Bückeburg behält seinen Namen als Musikstadt schon durch das Institut für musikwissenschaftliche Forschung (zurzeit mit nur stellv. Direktor: Prof. Dr. M. Seiffert-Berlin) und die Fürstl. Musikschule nebst dem Landesorchester. Der Instituts-Stiftungstag (21. Juni) brachte diesmal dänische und schwedische Delikatessen u. a. Emborgs Klavierquartett mit dem Komponisten am Flügel. Das Landesorchester arbeitet mit gastierenden Dirigenten und brachte nur ein Symphoniekonzert zustande, wie auch die Kammermusik-Vereinigung nur drei gut besuchte Abende hatte. Da konnte die Neueinführung der Jugendkonzerte Frl. Hillmanns gelingen. Solistenmusik gab Prof. Sutter und Prof. Sahla. *Graf.*

*

Diez a. d. Lahn (Hessen-Nassau). Hier wurde vom Evang. gemischten Chor das Oratorium „Johannes der Täufer“ von W. Rudnick unter Leitung von Friedr. Schmidt mit großem Erfolge aufgeführt. Unter den Solisten zeichnete sich besonders Maria Wendel-Limburg a. d. Lahn aus.

*

Dresden. Eine reizvolle Idee wurde im Saale der Oberrealschule (Seevorstadt) verwirklicht. Auf dem Podium saß das *Mozart-Vereinsorchester* mit *Erich Schneider* als Dirigenten. Der Musikausschuß der Schüler hatte alles Erreichbare aus der Zeit Augusts des Starken zusammengetragen. Studienrat Dr. *Meißner* hielt den einführenden Vortrag mit wundervollen Lichtbildern. Er gab einen fesselnden Ueberblick über die Kultur jener Tage. Werke von Hasse, so eine Arie aus „Ezio“ (ehedem von Faustina Hasse-Bordoni gesungen), ein Klavierkonzert des vorbachischen Organisten *Binder*, von *Marie Meißener* prächtig gespielt, und Bachs großes Brandenburgisches Konzert seien genannt. Alles in allem ein *Kunsterziehungsabend* edler und vorbildlicher Art. *H. Pl.*

*

Emmerich a. Rh. Der hiesige Oratorienchor gab ein Symphonie- und Chorkonzert unter der ausgezeichneten Leitung des Städt. Musikdirektors Leo Speer (Hamborn). Zur Aufführung gelangten „Die Moldau“ von Smetana, Beethovens Violinkonzert und die h moll-Symphonie von Schubert, die vom städtischen Orchester Duisburg wirkungsvoll und unübertrefflich zum Vortrag gebracht wurden. Herm. Grevesmühl (Duisburg) gab das Violinsolo mit vollendeter Meisterschaft. Den Schluß bildete „Mirjams Siegesgesang“ für Chor, Solo und Orchester von Schubert. Die Solopartien fanden durch Frl. Helmi Altendorf (Essen) eine gute Wiedergabe. Der junge Oratorienchor wurde seiner Aufgabe voll gerecht und kann den Abend als glänzenden Erfolg buchen.

*

Grimma i. Sa. Eine sehr würdige und allgemein freudig begrüßte Karfreitags-Aufführung von Paul Gläsers neuerem „Jesus“-Oratorium (II. Teil) in der „Klosterkirche“ zu Grimma i. Sa. (mit dem dortigen „Kirchenchor“, der durch Mitglieder des „Gewandhaus“-Orchesters verstärkten Stadtkapelle, sowie den Herren K. Hummelshain (Halle) und Jugel (Chemnitz) — neben sehr schätzenswerten heimischen Dilettanten — als wirksam durchgreifenden Solisten; das Ganze unter Kantor Hugo Schobs sicherer Leitung) bewies wieder einmal, welch gute Säfte und tüchtige Kräfte im deutschen „Winkel“ noch immerdar sprießen, und zeigte in anerkennenswerter Weise, wie selbst in solch kleineren Städten unter zielstrebiger, ebenso religiös gesinnter als künstlerisch gerichteter Führung die Musikfreunde zu bemerkenswerten Kulturleistungen gefördert werden können. Es ward eine gleich sehr befriedigende wie auferbaulich schöne Gedenkfeier des „höchsten Schmerzenstages“, die der ganzen Gegend sicher noch lange in dankbarer Erinnerung bleiben wird und dem jugendlichen Kantor hoffentlich auch recht viele neue Freunde gewonnen hat. *Sdl.*

*

Koburg. Am Himmelfahrtstage 1924 gelangte ein Singspiel von Hugo Röhr „Ännchen von Tharau“ zur Uraufführung. Dem prächtigen Werke war ein großer Erfolg beschieden. Die Inszenierung lag wiederum in Intendant Mahlings Meisterhänden, die musikalische Einstudierung und Leitung lag Dr. Bruno Stäblein ob, der die überaus schöne Musik restlos zur Geltung kommen ließ. Der Komponist wurde mit den ausgezeichneten Darstellern (Hans Wolff, Fritz Tränkle, R. Richardi, Albert Teichmann, Fred Aeschimann, Karl Theilaker, Hildegard Scheffler, Margarete Schött, Susanne Werber, Else Baumgarten und Adele Gotthelft), dem Regisseur und Kapellmeister stürmisch gefeiert. Das Singspiel dürfte seinen erfolgreichen Weg gehen. *F. Zapf.*

*

Marburg-Lahn. Eine Anton Bruckner-Feier, der einige Tage zuvor ein Einführungsvortrag des Dirigenten Stephani vorausgegangen war, veranstaltete das auf 60 Mitwirkende verstärkte Collegium musicum. Der Eindruck der IV. (Natur-) Symphonie war ein denkbar tiefer; das Werk wurde im gleichen Konzert zweimal aufgeführt.

*

München. In einem Volkssymphoniekonzert des Konzertvereins vermittelte Dr. Friedrich Munter drei interessante Werke

aus der Blütezeit der Programmusik: Raffs Symphonie Leonore Op. 177, H. v. Bronsarts Klavierkonzert in fis und A. Ritters symphonischen Walzer Olafs Hochzeitsreigen. Die Münchener Pianistin Elsa Rau, eine wagemutige Vorkämpferin für moderne Musik, war dem glänzend gearbeiteten Werk eine ausgezeichnete Interpretin.

*

München. Die *Kallenberg-Gesellschaft* veranstaltete im vergangenen Winter fünf Abende, an welchen unter Mitwirkung hervorragender Kräfte Dichter und Komponisten unserer Tage zu Wort kamen. Außer Werken von H. Bischoff, O. Crusius, A. Reuß, Ernst Ludwig u. a. gelangte ein Trio für Klarinette, Horn und Klavier und eine Fantasie für Klavier von Siegfried Kallenberg unter starkem Beifall zur ersten Aufführung. Die Abende sollen im kommenden Winter in erweitertem Umfang und unter besonderer Berücksichtigung der modernsten Richtung in der Musik fortgesetzt werden.

*

Rostock. Das von Dr. Ludwig Neubeck veranstaltete viertägige Richard Strauß-Fest nahm in jeder Beziehung einen glanzvollen Verlauf. Unter Leitung des sehr begabten Dirigenten Karl Schmidt-Belden gelangten zur Darbietung die Tanzsuite nach Couperin, die Sinfonia domestica, das große Waldhornkonzert op. 11, Szenen aus „Guntram“ und „Feuersnot“, und in einer von Oberregisseur Otto Krauß hervorragend inszenierten Aufführung „Elektra“, in welcher sich namentlich die Kammersängerin Sofie Cordes in der Titelrolle, Auguste v. Brassard als Chrysothemis, Kammersängerin Rosa Ethofer als Klytämnestra und die Herren Fischer und Neubert als Orest und Aegisth bewährten. Das vollständig neue Bühnenbild stammte von Alfred Oppel. Der Erfolg war unbeschreiblich.

*

Stralsund. Rudolf Ewald Zingels Musikdrama „Der Letzte“, den Greifswaldern durch seine hier vor zwei Jahren erfolgte Uraufführung wohl bekannt, fand bei seiner Erstaufführung in Stralsund eine ganz ungewöhnlich warme Aufnahme. Das packende Werk, das in der Verbindung einer hochromantisch gestimmten Orchestersprache mit einem ganz modernen Sujet seine Eigenart erhält, fesselte die Hörer von den ersten Takten an; vor allem die breit ausgesponnenen Melodiebögen voll lyrischen Schwunges, die sich wirkungsvoll gegen die originelle Thematik des Todes abheben, machten in ihrer klangschönen Stimmführung starken Eindruck. Die Regie wurde dem phantastischen Charakter des Werkes nicht ganz gerecht, hatte aber vor allem die Partie des Todes mit dem in Stimme und Spiel gleich hervorragenden Dr. Stefan Balacz ganz ausgezeichnet besetzt. Der Komponist, der das Orchester selber mit anfeuerndem Schwung leitete, wurde am Schluß Gegenstand lebhafter Ovation. *Dr. Holstein.*

BESPRECHUNGEN

Bücher.

Bei der Fülle des Materiales ist eine eingehendere Besprechung *aller* Werke unmöglich. Bücher und Musikalien, die hier *ohne Zusatz* aufgeführt werden, gelten als *empfohlen*; eine nachträgliche Würdigung behält sich die Schriftleitung vor. Minderwertiges bleibt *unberücksichtigt*, falls nicht eine ausdrückliche Warnung notwendig erscheint. Eine Verpflichtung zur Besprechung unverlangt eingesandter Werke besteht nicht.

*

Dr. *R. St. Hoffmann:* Erich Wolfgang Korngold. Verlag Carl Stephenson, Wien I.

Dr. Hoffmann stellt mit seinem Buch ein Kuriosum auf: eine Biographie über einen lebenden fünfundzwanzigjährigen Komponisten. Mit gutem Bedacht bilden ausführliche Analysen der Werke den Hauptteil des Buches. Die bisherige Lebensgeschichte Korngolds findet sich in „biographischen Daten“ zusammengedrängt, das Schlußwort gibt die Synthese, die Hoffmann aus seinen Einzelurteilen glaubt geben zu können. — Ein mit Liebe und echter Überzeugung geschriebenes Buch. *H. H.*

*

J. P. Lyser: Mozart-Geschichten. Hoffmann & Campe, Hamburg.

Unter dem Titel „Verzaubertes Rokoko“ werden hier alle auf Mozart bezüglichen Schriften J. P. Lysers, des Allerweltskünstlers und Allerweltsjournalisten im Neudruck (nach dem Mozart-Album von 1856) geboten. Wahrheit (Lyser hat viele Anekdoten aus dem Munde Mozartscher Zeitgenossen in Wien) und viel Dichtung mischen sich hier in kurioser Form. *L. Ch.*

*

Dr. *Julius Kapp: Das Opernbuch.* Eine Geschichte der Oper und ein musikalisch-dramatischer Führer durch die Repertoire-Opern. 1923. Verlag Hesse & Becker, Berlin.

*

Beethovens Briefe. Herausg. von E. Kastner. Hesse & Becker, Leipzig. Neuausgabe der Kastnerschen Briefsammlung durch Dr. Julius Kapp, der sie einer eingehenden Umarbeitung (Kastners Text ließ in vielem zu wünschen übrig) unterzogen und beträchtlich erweitert hat.

*

Friedrich Leipoldt: Zehn Vokalisationslieder, Op. 7. Verlag Dörffling und Franke, Leipzig 1923.

Der Verfasser hat die hübsche Leistung vollbracht, zehn immerhin einigermaßen sinnvolle Liedtexte zu erfinden, von denen jeder nur einen oder zwei Vokale umfaßt (u-e-o-i-öu-usf.), da auch die Vertonungen melodisch und harmonisch ansprechend und gut sangbar sind, dürften die „Vokalisationslieder“ die üblichen Vokalisationsübungen an pädagogischem Wert bedeutend übertreffen, denn es ist eine alte Erfahrung, daß der Gesangsschüler, der Vokale für sich richtig zu singen vermag, dieselben noch lange nicht in Verbindung mit Konsonanten im Text beherrscht. Diese Lücke ist nun ausgefüllt. Nur sollte der Verlag den beiden Ausgaben für hohe und tiefe Stimme noch eine solche für mittlere Stimmlage anfügen, um die Verwendbarkeit noch zu steigern.

*

Hans Schmid-Kayser: Der Kunstgesang auf Grundlage der deutschen Sprache. Bei Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde 1922.

Das Buch erstrebt auf kleinem Raum zu viel: Tonbildung, Sprechtechnik, allgemeine Musiklehre, Vortragslehre mit Übungsmaterial. Deswegen muß es unvollständig bleiben. Der Autor beschreibt ganz richtig die Empfindungen, die der Sänger beim richtigen Kunstgesangston hat. Aber der angegebene Weg ist unzulänglich. Über die Registerfrage, den schwierigsten und heikelsten Teil der ganzen Tonbildungslehre, schreibt er kein Wort. Wenn man richtig atmet, nicht den „zu dicken“ Naturgesangston und nicht den „falschen“ Falsetton, sondern den Nasenresonanzton verwendet und Hals- und Rachenmuskeln entspannt, dann entwickelt sich die Stimme von selbst! Schön! Aber wenn sie es nicht tut, wenn sie gepreßt, knödelig, klein und auf wenige Töne Umfang beschränkt bleibt, was dann? Darauf bleibt das Buch die Antwort schuldig und verweist auf das „richtige“ Vorsingen des Lehrers. Damit aber wird das Lehrbuch überflüssig. — Aber auch in den Einzelheiten ist die Schrift anfechtbar. So dürfte die Behauptung, daß die Tonhöhe lediglich durch die Bauchatmung, die Tonstärke aber durch die Brustatmung erzielt wird, wissenschaftlich kaum stichhaltig sein. Das Kapitel über die „gebundene“ Sprache zum Zwecke des Legatosingens enthält Übertreibungen, die der Ausdrucksfähigkeit sehr gefährlich werden, z. B. darf aus „will lachen“ nie „wilachen“;

aus „ist unser" nicht „istunser" werden. Man kann auch ohne das ein schönes Legato singen. — Gut ist das musikalische Übungsmaterial und die Vokalisen; so daß das Buch in der Hand eines tüchtigen Gesangslehrers ein brauchbares Hilfsmittel sein kann, als selbständiges Gesangslehrbuch aber nichts Neues bringt.

*

Anton Schiegg: „Zur Lösung des Tonnahmenproblems". (Ein Beitrag zur Erteilung eines naturgemäßen Schulgesangunterrichts.) Verlag R. Oldenbourg, München und Berlin. 32 Seiten.

Verfasser bringt zunächst eine kurze Kritik der seither üblichen Tonwortmethoden, von denen er die Eitzsche als bewundernswert in ihrem logischen Aufbau hervorhebt. Nur leide sie an der Überfülle der verwendeten Tonwortsilben und an der gesangstechnisch ungünstigen Auswahl der Vokale und Konsonanten. Auch die von Schulrat Hämel (Straubing) befürwortete Vereinfachung bringe nur teilweise Verbesserung. Schiegg schlägt deshalb außer der Verminderung der Tonworte deren Anordnung nach phonetisch-stimmtechnischen Grundsätzen vor, die zugleich die Erlernung für die Kinder erleichtern soll. *Brunck.*

*

Felix Dräseke: Verzeichnis sämtlicher Werke von —. Druck von E. Stäglich, Dresden-N. 6.

Dr. *Herbert Biehle:* Die Entwicklung des Musiklebens von Bautzen. Buchdruckerei Gebr. Müller, G. m. b. H. Bautzen.

Adolph Fürstner: Verlagskatalog 1923. Verl. Fürstner, Berlin-W. 10.

Xaver Scharwenka: Klänge aus meinem Leben. Verlag von K. F. Koehler, Leipzig.

Erinnerungsreiches Büchlein mit viel Anekdotischem, vielen Bildern und auch ein wenig viel Eitelkeit. *L. Ch.*

*

Neue Musikalien für die Geiger.

Duettalbum für 2 Violinen. 30 Violinduette berühmter Meister, geordnet und bezeichnet von Emil Söchting (3 Hefte). Verlag G. Bratfisch, Frankfurt-Oder.

Gutgetroffene Auswahl leichter bis mittelschwerer Violinduette. Begonnen ist mit Gebauer, Wanhall, Pleyel, Bruni, Wichtl, Mazers, später (im 3. Heft), woselbst die 3. Lage zu beschreiten ist) kommen dazu Geminiani, Haydn und Mozart. Im ersten Heft geht es etwas trocken zu, also schaue der Schüler, daß er sich bald an die anspruchsvolleren folgenden Hefte machen kann.

*

Klassische Hefte für Violine und Klavier von Ossip Schnirlin. N. Simrock, G. m. b. H.

Es liegen vor Heft IV (6 Bach-Stücke) und Heft V (5 Beethoven-Stücke), zumeist Übertragungen von Stücken, deren Originale in Werken der Kammermusik zu finden sind. Diese Abstammung erschwerte notwendigerweise die Gestaltung der Pianofortestimme — man denke an Beethovens Opus 130! — Quartettübertragungen bekommen stets etwas Hartes und Steifes am Klavier, damit muß man rechnen, kann aber trotzdem der Arbeit des Herausgebers Anerkennung zollen. Als das wirksamere Heft möchten wir aber doch das Bach-Heft bezeichnen, denn hier wird man nicht an die am Instrument liegende Unzulänglichkeit erinnert, wenn man die Klavierstimme betrachtet.

*

J. Baumgartner: „Technik des Violinspiels in 5 Teilen" zu je 4 Mk. u. einem 6. Teil, „Das Staccato auf der Violine". (Kahnt.)

Der gründlich zu Werk gehende Verfasser hat in seiner „Technik" für die Funktionsbewegungen des linken Arms mehr als 100 Übungen ausgedacht, bei denen er, von der Distanz des Halbtons ausgehend, die Ansprüche an Beweglichkeit der Hand, in Streck- und Zusammenziehungsfähigkeit der Muskeln, sowie überhaupt an die Ausdauer des Spielers systematisch steigert. Selbstverständlich sind solche Übungen, an deren nutzbringendem Wert nicht su zweifeln ist, als ergänzendes Material neben Etüden usw. zu benützen. Ihr alleiniges Studium könnte niemals den Künstler schaffen. *A. E.*

Für den Cellisten.

Neu erschienen: Vier lyrische Stücke für Violoncello und Klavier von Friedr. E. Koch Op. 14. (Verlag C. F. Kahnt.)

Kurze, ruhig gehaltene, auch leicht zu bewältigende Stücke.

Klaviermusik.

Serge Bortkiewicz: Kompositionen für Klavier zu 2 Händen Gavotte-Caprice Op. 3 No. 3, Impressions (sieben Stücke) Op. 4, Ballade Op. 10 No. 1, Sechs lyrische Gedanken Op. 11, „Aus meiner Kindheit" Op. 14, Zehn Etüden Op. 15, „Der kleine Wanderer" (Miniaturen) Op. 21, 3 Stücke Op. 24, Nr. 1 Nokturne (Diana), Nr. 2 Valse Grotesque (Satyre), Nr. 3 Impromptu (Eros) erschienen bei D. Rahter, Leipzig, Konzert B dur für Klavier und Orchester Op. 16, Lamentations und Consolations Op. 17 erschienen bei Fr. Kistner, Leipzig.

Bortkiewicz gehört nicht zu den Futuristen, wir stehen also nicht vor sogenannten „höchst modernen" Werken. Trotzdem seine Kompositionen, wenigstens ab und zu, harmonisch von Liszt beeinflußt sind, ist Bortkiewicz sehr originell und ist in diesem Sinn modern; denn ich wenigstens verstehe unter modernen Werken diejenigen, welche große Bedeutung haben, wobei es gleichgültig ist, ob sie nun dieser oder jener Richtung angehören. Bortkiewicz ist der wahre Tondichter für das Klavier, dessen Register er mit hoher Kunst beherrscht. Als Klavierkomponist ist er, wenigstens nach meiner Meinung, neben seinem Landsmann Tschaikowsky, in manchen Werken noch über diesen zu stellen. Seine Harmonisation, die Technik sind stets hoch interessant, die Erfindung geradezu hervorragend. In erster Linie möchte ich sein kühnes Klavierkonzert, die 10 Etüden, sowie die Lamentations und Consolations hervorheben. Das Klavierkonzert enthält keine allzugroßen Schwierigkeiten, ist aber von zündender Wirkung. Die 10 Etüden halte ich für das Beste unter den Etüden, welche seit Chopin und Liszt geschrieben wurden. Sie sind natürlich nicht Etüden im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern Phantasiestücke, wie sie sich uns auch in Liszts Etudes transcendantes darstellen. Die Etüden Nr. 6, gis moll und Nr. 8, Des dur, sind von zauberhafter Wirkung, in ihren leidenschaftlichen Steigerungen den tiefsten Schmerz ausatmend. Die Lamentations und Consolations müssen, wenn der Spieler diesen tiefsten Seelenerguß richtig aus den Tasten zieht, bis zu Tränen rühren und sind die würdigsten Nachfolger von Liszts Konsolationen. Aus den übrigen Werken möchte ich neben den stimmungsreichen Impressions, den duftigen, poetischen „Lyrischen Gedanken" und dem kecken Valse Grotesque noch die Zyklen „Aus meiner Kindheit" und „Der kleine Wanderer" hervorheben. Wir können diese zwei Cyklen getrost Schumanns Kinderszenen, diesen entzückenden Miniaturbildern, an die Seite stellen. Man muß ihnen die richtige Würdigung entgegenbringen, wenn man bedenkt, wie unendlich schwierig es ist, gerade in so kleinem Rahmen interessante Bilder zu schaffen und mit wenigen Noten in die richtige Stimmung zu versetzen. Bortkiewicz hat im Leben viel durchgemacht, was aus allen seinen ernsten Werken zu uns spricht. Bei Ausbruch der Revolution mußte er unter zahllosen Lebensgefahren aus Rußland fliehen, lebte vier Jahre in Konstantinopel und erreichte endlich Wien, wo er sich mühsam durchs Leben bringt. Ich hoffe, daß sich unsere Pianisten seiner wunderbaren Werke annehmen werden, denn wir besitzen in Bortkiewicz einen tief veranlagten Tondichter, welcher die Klavierliteratur sehr bereichert hat. *August Stradal.*

Klavier und Orgel.

Paul Juon: Fünfzehn Klavierstücke für die Jugend Op. 74. 2 Hefte. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Selten sind mir noch für die ersten Stadien des Klavierunterrichts (Heft I ohne, Heft II mit gelegentlichen Vorzeichen) so famose Vortragsstückchen begegnet, die bei aller Einfachheit unterhaltsam, gutklingend, rhythmisch vielseitig und die rechte Musik für Kinder sind. Sie seien wärmstens empfohlen.

*

Hans Weiß: Heitere Sonatine Op. 1 für Klavier. Verlag Friedrich Stahl, Nürnberg.

Eine reizende Sonatine, von frischem Winde angehaucht. Weiß soll mehr solcher Sonatinen schreiben, man kann nichts Hübscheres in dieser Gattung für den Unterricht empfehlen. Ein knappes, einsätziges Werk in vier Teilen, klar gegliedert, mit guten Einfällen und rhythmischer Beweglichkeit. Gelegentliche Schwächen im Klaviersatz (so Takt 5—7) dürften sich leicht beheben lassen.

*

Karl Zuschneid: Kabinettstücke aus der neueren Klavierliteratur. Bd. I. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein vortrefflicher Gedanke des Herausgebers und Bearbeiters, einen Ausschnitt aus der nach- und neuromantischen Klavierliteratur zu geben. Karl Zuschneid bewährt sich auch hier wieder als geschmackvoller und zuverlässiger Bearbeiter, so daß das Heft auch für den Klavierunterricht warm zu empfehlen ist.

*

Oskar Wolf: Acht kleine Poesien für Klavier zu 2 Händen Op. 19. Wunderhorn-Verlag, München.

Hübsche, einfallsreiche, auch harmonisch interessante Stücke in kleiner Liedform.

*

Hilda Kocher-Klein: Kobolde. 9 kleine Klavierstücke für Klavier zu 2 Händen. Verlag von C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Eine Reihe reizender, vortrefflich geformter und famos klingender Klavierstücke der aus Joseph Haas' meisterlicher Schule hervorgegangenen Komponistin. Da die Gedanken in einem klaren, durchsichtigen, gut spielbaren Klaviersatz geschrieben sind, empfehlen sich diese „Kobolde" auch ganz besonders für den Unterricht. *H. H.*

*

F. Max Anton: Der 4te und 5te! Tägliche Klavierübungen für Vorgeschrittene. Verlag Tischer & Jagenberg, Köln.

Ganz ausgezeichnete technische Übungen zur Ausbildung des 4. und 5. Fingers. Dringend zu empfehlen.

*

Paul Krause, Op. 27: 12 Charakterstücke für Orgel (2 Hefte). Verlag F. E. C. Leuckart.

Wertvoll und durchaus zu empfehlen; in der Ausführung mittelschwer bis schwer, für gute Orgeln berechnet.

*

Wilhelm Middelschulte: Chromatische Fantasie und Fuge für Orgel. (C. F. Kahnt, Leipzig.)

Orgelmäßig geschrieben, von tüchtigem Können erfüllt, von der ungefähren Schwierigkeit des II. Bach-Bandes. *R. G.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Während des Winters 1923/24 kamen in den Orchester-, Chor- und Kammermusikkonzerten des *Essener Musikvereins* neben bekannten älteren Werken folgende Werke zur Aufführung: W. Braunfels: Te Deum, A. Casella: Sonatina für Klavier, Cl. Debussy: Klavierstücke, M. Fiedler: Vorspiel, P. Graener: Variationen über ein russisches Volkslied, P. Hindemith: Streichquartett Op. 32, H. Pfitzner: Klavierkonzert, M. Ravel: Klavierstück, M. Reger: Introduktion, Passacaglia und Fuge, instrumentiert von Max Fiedler, Streichtrio Op. 77 b, Der 100. Psalm, A. Skrjabin: Sonate für Klavier und Klavierstück 72, R. Strauß: Tanzsuite (Couperin), „Also sprach Zarathustra", G. H. Witte: Cellokonzert, An die Sonne.

— Generalmusikdirektor *Hans Gelbke* wird in der kommenden Spielzeit neben älteren bekannten Werken aufführen: Reger: 100. Psalm, Hiller-Variationen und Klavierkonzert, Händel: Oratorium Jephta, Bruckner: Messe f moll und Te Deum, Mahler: Lied von der Erde, Kaminski: Concerto grosso, Hindemith: Kammermusik für kleines Orchester, Schönberg: Pelleas und Mellisande, Strauß: Sinfonia domestica, Couperin-Suite, Burleske, Rudi Stefan: „Musik", Manén: Spanisches Violinkonzert, Pfitzner: Violinkonzert, Bückmann: Serenade, Braunfels: Chinesische Gesänge, Toch: Chinesische Flöte, Schreker: Tanzsuite, Borodin: Symphonie h moll, Rimsky-Korsakoff: Mlada, Bleyle: Flagellantenzug.

— *Internationales Kammermusikfest in Salzburg.* Vom 5. bis 9. August findet in Salzburg das 2. Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik statt. Von deutscher Seite gelangen zur Aufführung: P. Hindemith, Streich-Trio; Ph. Jarnach, Streichquartett op. 16; K. Weill, Frauentanz; H. Kaminski, Drei geistliche Lieder. — Von deutschen Künstlern sind das Amar-Quartett (Frankfurt a. M.) und Lotte Leonard (Berlin) an der Aufführung beteiligt.

— Prof. Dr. *Max Friedländer,* dem Berliner Musikhistoriker, wurde am letzten Goethe-Tage in Weimar wegen seiner Verdienste um die Deutsche Goethe-Gesellschaft durch deren Präsidenten Geheimrat Roethe die Große Goldene Goethe-Medaille überreicht, eine Ehrung, die seit vier Jahrzehnten nur fünf Gelehrten zuteil geworden ist.

— Universitätsprofessor Dr. *Hans Joachim Moser* (Halle), der kürzlich auf Einladung der philosophischen Fakultät in Hamburg an der dortigen Universität vier Vorträge über Händel hielt, ist einstimmig zum ordentlichen Mitglied des fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg gewählt worden. Der Schlußband seiner „Geschichte der deutschen Musik" wird voraussichtlich im Spätherbst (bei Cotta in Stuttgart) erscheinen.

— Vom 4.—6. Oktober tagt in *Dortmund* der *Deutsche Tonkünstlerverband.* Im Festkonzert wird u. a. eine Symphonie von Waltershausen sowie ein Klavierkonzert von August Reuß zur Uraufführung gelangen.

— Der größte gemischte Chor der Pfalz, der *Volkschor e. V. Kaiserslautern,* hat nach einjährigem Bestehen unter Leitung seines Dirigenten Heinrich Geiger die dramatischen Szenen „Quo vadis" von F. Nowowiejski Op. 30 unter Mitwirkung des auf 60 Mann verstärkten städtischen Orchesters zur Aufführung gebracht. Die Partie des Petrus sang Oratoriensänger Fritz Seefried (Mannheim).

— Eine sechsteilige Glockenmusik hat Musikdirektor *Fritz Böhmer in Glogau,* der Kantor und Organist der evangelischen Friedenskirche, soeben fertiggestellt. Dieselbe hängt äußerlich wie innerlich mit dem neuen Geläut zusammen, das die genannte Kirche am 18. Juni eingeweiht hat.

— *Betty Doepgen,* ausgebildet in der Gesangsklasse Gollmer am Konservatorium Hagen i. W. (Dir. Otto Laugs) hat einen Ruf als Soubrette an die Düsseldorfer Oper (vereinigte städtische Theater Düsseldorf) erhalten.

— Zum städtischen Musikdirektor in Osnabrück ist nach erfolgreichem Probedirigieren Kapellmeister *Otto Volkmann* (Magdeburg) einstimmig gewählt worden.

— *Stefan Frenkel,* Schüler von Prof. Karl Flesch, wurde von Generalmusikdirektor Eduard Mörike als Erster Konzertmeister für das Philharmonische Orchester in Dresden verpflichtet.

— In Stuttgart hat sich eine *Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik* gegründet, die in kleinem, geschlossenem Rahmen moderne Kammermusik pflegt. Den Auftakt machte das Amarquartett mit Werken von *Hindemith* (Bratschesolosonate op. 31 und Quartett op. 32) und *Jarnach* (Quartett op. 16). Den 2. Abend bestritt das Prager Zikaquartett mit Streichquartetten von *Suk*, *Ravel* und *Jirak*.

— *Boitos* Oper „Nerone", die bei ihrer Uraufführung in Mailand einen so bedeutenden Erfolg erzielte, ist für die nächste Spielzeit von den Opernbühnen in Berlin, Hamburg, Dresden, Leipzig, Kopenhagen und Stockholm zur Aufführung angenommen worden.

— Der *„Rheinische Madrigalchor"* hat unter Leitung von Prof. Walther Josephson wieder eine sehr erfolgreiche Konzertreise absolviert, die in Mainz begann und in Worms endete, wo der Chor bei dem zweiten Hessischen Liedertage den hessischen Sängern und Sängerinnen ein Konzert gab.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— Die *städtischen Bühnen Rostock* (Leitung: Dr. Ludwig Neubeck) haben das neueste Werk von Ludwig Heß, „Das Hausgespenst", Dichtung von Eberhard König, zur Uraufführung angenommen. Heß' erste Oper „Abu und Nu" ist vor einigen Jahren gleichfalls am Rostocker Stadttheater aufgeführt worden.

— Das *Mainzer Stadttheater* hat die Oper des dänischen Komponisten Ebbe Hamerik „Stepan" zur Uraufführung angenommen.

— Im dritten Symphoniekonzert des *Loh-Orchesters in Sondershausen* kam eine „Lustspielouvertüre" von *Gustav Lewin* (Weimar) zur Uraufführung, die bei Publikum und Kritik große Anerkennung fand. Die Ouvertüre wird im Verlag für neuzeitliche Kunst in Magdeburg erscheinen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Prof. Dr. *Kurt Sachs*, dem Musikhistoriker an der Berliner Universität, ist es gelungen, zum ersten Male eine babylonische Notenschrift zu entziffern. Diese Notenschrift besteht aus Keil-Ideogrammen mit Silbenbedeutung, die sich auf einer Tontafel aus Assur im Berliner Museum neben einer sumerischen Dichtung und ihrer assyrischen Uebersetzung fanden. Die Musik, die wohl dem 2. Jahrtausend v. Chr. entstammt, vermeidet den Halbtonschritt, verwendet aber vier ineinandergeschachtelte Fünftonleitern. Die begleitende achtzehnsaitige Harfe benutzt reichlich Doppelgriffe.

— Der preußische Unterrichtsminister hat einen neuen Schulmusikerlaß erscheinen lassen, der Richtlinien für eine weitgehende Berücksichtigung des Musikunterrichts im Stundenplan der höheren Schulen gibt. Hervorragende musikalische Leistungen sind bei den Versetzungen und Reifeprüfungen besonders zu werten, deshalb soll auch künftig der Musiklehrer als Mitglied zu den Prüfungskommissionen hinzugezogen werden.

— Die *Akademie der Tonkunst* in *München* ist bei der Feier ihres 50jährigen Bestehens in eine reguläre Hochschule umgewandelt worden. Ebenso soll die *Akademie für Musik und darstellende Kunst* in *Wien* mit Beginn des kommenden Semesters zu einer Hochschule ausgebaut werden.

— Für den Volksschullehrer Prof. Dr. phil. h. c. *Carl Eitz*, den Erfinder des Tonwortes und Bahnbrecher für die allgemeine musikalische Volksbildung, soll ein schlichtes, würdiges Grabmal geschaffen werden. Alle Verehrer des Toten, alle, die sein Werk treiben, werden gebeten, den Plan zu fördern durch Wort und Tat. Der kleinste Beitrag ist willkommen. Wir bitten, auch durch Schul- und andere Konzerte Beiträge aufzubringen. Die Weihe des Denkmals ist für die Pfingstferien 1925 im Rahmen einer Tagung der Tonwortfreunde in Aussicht genommen. Spenden werden erbeten an die Stadtsparkasse in Eisleben, Postscheckkonto Leipzig 10 518, mit der Angabe: „Eitz-Grabmal". Dr. *Bennedik* (Halberstadt). Prof. *Simon Breu* (Würzburg). *Fr. Merseberg* (Jena). Prof. Dr. *Stein* (Kiel). *W. Stolte* (Lage). *G. Unterbeck* (Eisleben).

— *Tschaikowskys* Oper „Pique Dame", eines der musikalisch besten und dramatisch wirkungsvollsten Werke des russischen Komponisten, ist soeben in einer neuen Uebersetzung und Bühnenbearbeitung von *Rudolf Lauckner* im Verlage D. Rahter (Leipzig) erschienen. Die Berliner Große Volksoper wird diese neue Bearbeitung bereits zu Beginn der nächsten Spielzeit unter der Leitung von Prof. Dobrowen zur Aufführung bringen.

— *An die deutschen Liedkomponisten!* Für den im Verlag von Dörffling & Franke demnächst erscheinenden 7. Band seiner deutschen Gesangsschule bittet der Herausgeber, Konzertsänger *Friedrich Leipoldt*, Leipzig, Fockestr. 7 II, Komponisten um unverbindliche Zusendung (Rückporto!) nicht schwer zu singender, melodischer Lieder. Es kommen nur ernste und gediegene Lieder in Frage.

— Die *„Großen Philharmonischen Konzerte"* der Konzertdirektion F. Ries mit dem Philharmonischen Orchester finden auch in diesem Winter in Dresden statt. Zur Leitung derselben wurde Prof. Isai Dobrowen gewonnen.

TODESNACHRICHTEN

— Am 8. Juli ist in München Professor *Heinrich Schwartz* im Alter von 63 Jahren gestorben. Schwartz war ein weithin bekannter Pianist und hervorragender Klavierpädagoge. Er wurde am 30. Oktober 1861 zu Dietenhofen bei Ansbach geboren. Schon im 11. Lebensjahr trat er in einem Konzert in Nürnberg vor die Oeffentlichkeit. Franz Lachner war es, der zum Besuch der Musikschule in München riet. Rheinberger und Bärmann waren seine Lehrer. 1885 kam Schwartz an die Münchner Akademie der Tonkunst als Lehrer für Klavier, 1891 wurde er zum kgl. Professor ernannt und erhielt den Titel kgl. Hofpianist. In den Jahrgängen 1908—1915 unserer Zeitschrift hat Schwartz eine Folge bedeutender Aufsätze „Für den Klavierunterricht" veröffentlicht, in denen er über eine große Reihe von Meisterwerken der Klavierliteratur wertvollste Aufschlüsse, für ihre musikalische und technische Wiedergabe ausgezeichnete Anweisungen und Hilfen gibt.

— In Spandau ist Professor *Richard Stiebitz* im Alter von 64 Jahren gestorben. Stiebitz war ein Schüler Theodor Kullaks. Als Komponist trat Stiebitz mit mehreren Opern hervor, von denen die erste, „Der Zigeuner", Aufführungen im Berliner Kgl. Opernhause erlebte. Ein zweites Werk kam in Göttingen zur Uraufführung.

— Der verdienstvolle Kirchenmusikdirektor *Wilhelm Köhler* in Saalfeld (geb. am 1. Dezember 1852 in Queinfeld bei Meiningen) ist Mitte Juni einem Schlaganfall erlegen.

*

Zu unserer Musikbeilage. *Alfred Weidemann*, geb. in Nordhausen a. H. 1883, besuchte in dieser Stadt sowie in Erfurt das Gymnasium, wurde hierauf zunächst Antiquariatsbuchhändler und Bibliothekar, sodann Redakteur und ist als solcher jetzt in Berlin tätig. Betrieb seit seinem 18. Jahre umfangreiche Studien auf dem Gebiete der Literatur- und Kunstgeschichte, sowie der Musik. In letzterer völlig Autodidakt. Liederkompositionen und musikästhetische sowie andere Aufsätze erschienen in Zeitschriften. — *Hans Schink*, der Komponist des duftigen Scherzos, ist unseren Lesern durch frühere Veröffentlichungen bekannt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 10

Künstler und Kritiker / Von Jón Leifs (Island)

In den letzten Jahrzehnten ist auch auf dem Gebiete der Musikkritik eine Umwandlung vor sich gegangen. Die Musikwissenschaft hat zunehmende Beachtung und Pflege gefunden. So kommt es, daß die heutige Auslese der Musikkritiker aus Musikwissenschaftlern oder musikalisch und akademisch Gebildeten besteht. Der Dilettantismus in der Musikkritik hat entschieden ständig abgenommen. Die Kritik hat auch durch gehobenes Wissen an Objektivität gewonnen. Ist aber dies alles ein ungetrübter Fortschritt gewesen? Hat die Musikkritik nicht dadurch an Produktivität verloren? Die leere Journalistik, die es ja immer gegeben hat, beziehen wir nicht in unsere Betrachtung ein. Früher aber waren die Künstler selbst (Schumann, Hugo Wolf, sogar Wagner und andere) unter den führendsten Kritikern und Musikschriftstellern. Sie waren in ihrem Urteil gewiß subjektiv und auf manchem Gebiet kaum sonderlich gelehrt, aber dafür konnten sie aus größerer praktischer Erfahrung, mit einem feinnervigeren und geübteren Scharfsinn als die Wissenschaftler urteilen und sie hatten den seltenen Instinkt für alles Große und Wesentliche der Kunst, selbst wo es noch so versteckt auftrat, den nur die großen Künstler besitzen.

Ohne die Wichtigkeit der Technik und der Form zu unterschätzen, müssen wir als Wichtigstes für jede Kritik, für jedes Erfassen einer Kunst und für jede Kunstentwicklung die Forderung nach *Erkennung der Wesensart, des Eigenwesens* einer Kunst und eines Künstlers aufstellen. Aber gerade diese Forderung ist zunehmend weniger beachtet worden. Die schöpferische Musik wird heute vielfach nach den Mitteln, die sie verwendet, beurteilt. Als Ideal eines nachschaffenden Musikers gilt derjenige, der alle Arten Musik „gleich vollendet" vorträgt, aber dies ist eine Forderung, die zugleich sinnlos und unmöglich ist (vergl. auch einen Aufsatz im diesjährigen „Deutschen Musikjahrbuch" vom Verfasser dieser Zeilen). Zur Erkennung der Eigenart kann keine Gelehrsamkeit helfen. Dazu ist etwas anderes notwendig, was der geborene Kunstverständige, Kritiker und Künstler besitzt. Aber auch dieses Etwas kann sich täuschen, wenn die Kunst durch Umstände oder aus anderen Gründen entstellt dargeboten wird. Gegen solche Täuschungen hilft Gelehrsamkeit und Wissenschaft noch weniger; da hilft nur die praktische Erfahrung, das eigene Miterleben. So kann es passieren, daß die Kritik dasjenige, was den künstlerischen Absichten des Künstlers entspricht, tadelt, indem sie das, was der Künstler im Widerspruch zu seinen Absichten durch Umstände gezwungen ausdrücken bezw. durchlassen muß, lobt und so Passives mit Aktivem verwechselnd ein direktes Negativbild von der Kunstleistung gibt, wie sie der tätige Künstler sieht. Wenn der Kritiker die Eigenart und Ziele der Kunst und des Künstlers nicht unmittelbar durch die Kunstleistung ersehen kann, und das ist sehr oft selbst den Fähigsten unmöglich, am allerwenigsten wenn es sich um etwas Neues, Originelles, Antitraditionelles oder ihm Wesensfremdes handelt, so muß er auf andere Weise orientiert werden. Diese Orientierung kann er am direktesten und klarsten durch den Künstler selbst empfangen. Es wird auch wahrlich jedem ernsten Künstler ein Rätsel sein, wie Menschen mit normalem Verstand und reicher Musikbildung sich dazu entschließen können, über ein Kunstwerk nach nur einmaligem Hören, ohne Vorstudium und ohne dessen Schöpfer und seine anderen Werke irgendwie zu kennen, ein abschließendes Urteil abzugeben, oder über einen unbekannten Dirigenten, der zum ersten Male das betreffende Orchester nach 1—2 Proben dirigiert, eine durch das Anhören eines Symphoniesatzes geschaffene endgültige Meinung zu fassen oder auch eine solche auf gleiche Art über einen ihm unbekannten Solisten.

Ein Kritiker, der nicht stets zugleich Künstler und wissenschaftlicher Kunstrichter sein kann, was überhaupt kaum möglich ist, der muß die Ursachen, Ziele, Absichten und Triebe ebenso wie die Folgen und Umstände einer Kunst und Kunstleistung kennen lernen, wenn seine Kritik wirklichen Wert besitzen soll. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Kritikern. Heute, wo die Künstler sich kaum unter den Kritikern befinden, ist diese Zusammenarbeit um so notwendiger. Sie wird allerdings mit Schwierigkeiten verbunden sein. Beide Teile werden es scheuen, ihr Berufsgeheimnis und die versteckten Mängel ihres Berufes, die ja immer da sind, dem anderen zu zeigen. Aber es wäre nicht durchaus notwendig, daß beide Teile irgendwie persönlich miteinander in Berührung kämen. Wer denken kann, der kann auch schreiben und ernstere Künstler werden den Trieb in sich spüren, über ihre künstlerischen Absichten, sofern sie schöpferisch sind und es durch die Umstände nötig ist, sich zu äußern, entweder durch Programmbücher, Aufsätze oder andere Schriften. Auf diese Weise nur konnten viele Große ihrer Kunst schnell Bahn brechen. Andere Künstler ziehen es vor, die Kritiker über ihre Kunst im Dunkeln tappen zu lassen und denken sich

vielleicht: „Wenn erst der Kritiker wüßte, wie viele meiner künstlerischen Ziele ich ständig verfehle, wie weitaus ungünstiger würde für mich sein Urteil ausfallen." Außerdem wird es leicht mißverstanden, wenn ein Künstler sich wirklich offen über seine Kunst ausspricht und dies kann auch gehässigen Widerspruch der Kritik heraufbeschwören. Deshalb hüllen sich vorsichtige Künstler oft ins Schweigen. Aber ein gewissenhafter Kritiker, der nicht über den Künstler und seine Kunst orientiert ist, was sehr selten der Fall ist, hätte grundsätzlich die Pflicht, sich an den Künstler zu wenden, und zwar sowohl *vordem* wie *nachdem* er seine Kunst empfängt, vorher um die Ziele der Kunst, nachher um die Umstände der Kunstleistung kennen zu lernen. Dies ist der direkteste und zweckmäßigste Weg, um zu dem Wesentlichen und Wichtigsten der Kunstkritik und Kunstentwicklung, zu der *Erkennung der Eigenart* zu gelangen.

Es ist durch die Sachlage bedingt, daß eine direkte Annäherung zu einer solchen Zusammenarbeit nur von seiten der Kritiker erfolgen kann. Erwägenswert wäre ein Zusammenschluß des Kritikerverbandes und des Verbandes konzertierender Künstler, um vielleicht hierfür eine Norm zu finden, durch welche eine vornehme Sachlichkeit zu sichern versucht würde. Während des Schreibens dieser Zeilen kommt dem Verfasser dieses Aufsatzes ein Artikel in die Hände, der Ähnliches anstrebt, wie hier erörtert wird. Herr Martin Friedland schlägt in der „Allgemeinen Musikzeitung" vor, daß die Kritiker wenigstens über „einige wenige Lebensdaten" der konzertierenden Künstler orientiert werden. Unser Aufsatz hat hier die schaffende wie die nachschaffende Kunst in gleicher Weise im Auge behalten. Dagegen zeigen unsere Erörterungen, daß die Lebensdaten allein wenig zu dem Wesentlichen des Kunsterfassens beitragen können. Aber sehr erfreulich ist es, wenn gerade die Kunstrichter ihre Wünsche nach Orientierung äußern. Das ist des Weges Anfang.

„Aus einer Harmonielehre" / Von Dr. Roderich von Mojsisovics

Mein Bestreben beim theoretischen Unterrichte in der Musik geht immer in erster Linie darauf hinaus, feste Grundbegriffe, scharf umrissen zu geben, daher aber nach Möglichkeit alles zu vereinheitlichen und dadurch zu vereinfachen. Es ist nicht meine Eitelkeit, ein neues System zu erklügeln. „Alles prüfe, das Beste behalte" sei Leitspruch jedes Lehrers, für den es nicht taugt, aus Eigenbrötelei der Originalitätshascherei zu frönen.

Ich gehe von Bussler, Degner, etwas Riemann und den Werken der Großmeister aus, die ich freilich unablässig studiere, vergleiche und so mein Lehrpensum (beileibe nicht „Methode" — ich hasse diesen Begriff), das ich nie aufzeichne, erweitere. Der Rat eines lieben, in Deutschland wirkenden Freundes veranlaßt mich aber, einiges was *er* für erwähnenswert hielt, hiermit, wie er meint aus Prioritätsgründen, zu veröffentlichen. Ich betone aber, daß ich keinen Prioritätsstreit heraufbeschwören möchte, da mir die Eitelkeit, etwas Neues zum erstenmal gesagt zu haben, nur in meiner Eigenschaft als Tondichter zukommt. Es wird also für viele Denkende vermutlich nicht viel Neues in folgendem zu finden sein.

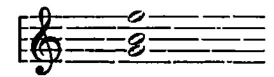
Für mich ist formales Gestalten von harmonischer Funktion untrennbar. Musik ist Bewegung — dies drückt sich schon in der einfachsten Grundformel „I. V. I., — „*Ruhe* (I.) — *Bewegung* (V.) — *Ruhe* (I.)" aus, sie enthält auch die zwei wichtigsten Schlußwendungen (richtiger funktionelle Caesuren) I V den Halbschluß mit dem *nie* geschlossen werden kann, und V I den Ganzschluß, dabei ist die ganze Formel I V I gleichzeitig die einfachste Kadenz, mit der man sich auch im Volksliede jahrhundertelang begnügte, wie z. B. die Lautenharmonisierungen von Volkstänzen aus dem 16. Jahrhundert beweisen.

Aus obiger Formel erklären sich alle weiteren Formen: von der achttaktigen Periode bis zur Sonatenform einerseits (wo der wichtigste Halbschluß vor der Reprise steht!) bis zur Fuge andererseits. Die hieraus sich ergebende Architektonik behandle ich ein anderes Mal. Nun Einzelheiten.

Ich versuchte die verschiedene künstlerische Wirkung der *Umkehrung* der *Drei-* und *Vierklänge* zu erklären und kam hiebei über Beobachtungsergebnisse nicht hinaus; hier sollte meines Erachtens die Tonpsychologie einsetzen und dem Lehrer beispringen. Ähnlich erging es mir mit neuen (viel erleichterten, weil dem Falle angepaßten) Verbotsregeln. Z. B. die Definition, daß der Querstand nur dann besonders schlecht klingt, wenn es sich um die große und kleine Terz eines Akkordes handelt, trifft nicht immer zu, ich fasse den Querstand auf als „eine chromatische Fortschreitung, *die in einer anderen* Stimme auftritt, als sie vom Ohre erwartet wird". Warum klingen reine Quinten in leiterfremden Terzschritten (Medianten) oft gar nicht schlecht, warum stufenweise fast immer? Daß hiebei der *Klangkörper* den Ausschlag gibt, bemerkte ich bereits vor Jahren in diesen Blättern in meiner unvollendet gebliebenen „Praktischen Kompositionslehre".

Es ist doch die Stimmführung von der Klangfarbe nicht zu trennen und *beides* für die Harmonielehre wichtiger, als meist angenommen wird. Ich lasse daher *nie* abstrakt, d. h. ohne Klangfarbenvorstellung arbeiten. Punkto Stimmführung gibt es zwei Hauptgesetze, die in polarem Gegensatze stehen und zwar darum, da es Fälle gibt, wo

sie (für den Hörer [1]) zusammentreffen: *Das Leittonprinzip* und das *Septimenprinzip*. Das erstere strebt nach aufwärts (Leittonwirkung einzelner Töne!), das zweite nach abwärts (Septimenwirkung). Beide Prinzipien treffen sich in folgendem: wenn ich folgenden Klang (ich sage absichtlich nicht Akkord!) anschlage:



so weiß der Hörer nicht, was gemeint ist: denn dies erfährt er erst aus der Lösung: *obsiegt* das *Leittonprinzip* (strebt also der oberste Ton [hier f] nach aufwärts), so haben wir den sogenannten übermäßigen Sextakkord



vor uns, das eis will nach fis (fis ais cis, h d fis, h dis fis, d fis a, fis a cis, d fis ais), obsiegt das *Septimenprinzip* (strebt also der oberste Ton nach abwärts), so haben wir einen Hauptvierklang mit ausgelassener Quinte vor uns. Auf diesem, einem der wichtigsten Prinzipien unserer Tonsatzlehre, das merkwürdigerweise manche Theoretiker nicht zugeben wollen, beruhen bereits in der klassizistischen Periode einige der überraschendsten Wirkungen (z. B. bei Haydn).

Hier sei gleich angereiht die auf ähnlichen Gedanken basierende Erklärung der sogen. Wechseldominante. Als sogen. leiterfremde (*selbständige*) Dominante können alle Akkorde verwendet werden, die in den großen, sowie in den kleinen Nonenakkorden enthalten sind. Z. B. in C dur d fis a, d fis a c, fis a c, fis a c e, d fis a c e, von moll her dem Klange nach noch fis a c es, d fis a c es; in diesen beiden letzteren Fällen schreibt man jedoch dis statt es, also fis a c dis (von e moll $\frac{6}{5}$ der VII 7) bezw. müßte man *d* fis a c *dis* schreiben). Warum? weil hier eine Leittonwirkung auftritt; das dis strebt nach e! (also aufwärts!) in c moll ist dis nicht nötig, weil das *es* von dem nachfolgenden, tonischen Quartsextakkord g c es in dem es bereits vorkommt, gewissermaßen konsumiert wird. Der Ausdruck Wechseldominante (Dominante der Dominante) ist strenge genommen nur dann statthaft, wenn nicht die V direkt, sondern *wechselweise* statt ihr der tonische $\frac{6}{4}$ Akkord folgt. Hierauf basiert auch meine obige Erklärung.

Neapolitanische und dorische Sexte. Der Akkord der neapolitanischen Sexte, wie ihn noch Reger in seiner Modulationslehre [2] nennt, und der in allen Lehrbüchern (soweit sie mir zu Gesicht kamen) stets nur als Sextakkord verzeichnet wird, kommt bekanntlich *lange* vor den Neapolitanern auch als *Grund*- und als *Quartsextakkord* vor (B D F statt H D F in a moll, also II mit erniedrigtem Grundton), daher nenne ich ihn seit über zwei Jahrzehnten *neapolitanischer Dreiklang*; denn es klingt doch urkomisch, vom Quartsextakkord eines neapolitanischen Sextakkordes zu sprechen. Hingewiesen sei hier übrigens auf eine harmonische Merkwürdigkeit. Ich sprach oben von der Janusgestalt des übermäßigen Sextakkordes: Warum hat noch niemand darauf hingewiesen, daß durch enharmonische Verwechslung der übermäßigen Sexte der Hauptvierklang der Tonart des neapolitanischen Dreiklangs entsteht, wodurch nicht nur eine neue Einleitung für diesen gewonnen, sondern der Tonalitätskreis jeder Molltonart bedeutend erweitert wird. Z. B. in a moll, übermäßiger Sextakkord f a dis; dis enharmonisch vertauscht, gibt es; f a es ist der Hauptvierklang (V 7) von B dur nun ist b d f der neapolitanische Dreiklang von a moll.

Man spiele eine damit gebildete Kadenz und überzeuge sich hiebei aufs neue von dem Gegensatze: Leittonprinzip — Septimenprinzip.

Dorische Sexte. Große Mollunterdominante — wobei ich hinzufüge, daß alle mit der dorischen Sexte gebildeten Akkorde (auch Vier- und Fünfklänge) brauchbar sind. Z. B. in e moll: a *cis* e, a cis e g, a cis e g h; cis e g h — das wußten schon die großen Meister im 16. Jahrhundert, nur unsere Theorielehrbücher wissen es meistens nicht.

„Dominantfamilie": Alle Akkorde, welche Dominantfunktion übernehmen können, fasse ich unter diesem Sammelbegriffe zusammen: hierher gehören auch der übermäßige Dreiklang und der Vierklang der III. Stufe in Moll.

Daß der Nebenvierklang der I. Stufe in Moll (der nebenbeibemerkt als $\frac{6}{5}$ Akkord eine famose Lösung in die VI. Stufe findet) nicht als „unbrauchbar" bezeichnet werden darf (wie dies z. B. noch Degner tut) bewies Schillings in seiner „Mona Lisa" (Savonarola-Motive, Klavierauszug S. 39 vorletzter Takt „misericordia").

Nun kommt ein wunder Punkt: die Fünfklänge (Nonenakkorde). Hochwohlweise Schulmeisterei hat die Umkehrungen dieser armen Akkorde — nach ihrer vierstimmigen also reduzierten, verkümmerten Form benannt! Und nun ist man als Lehrer gezwungen, diese tatsächliche Unrichtigkeit weiterzulehren, will man die Schüler mit allen „gang und gäbe" seienden Ausdrücken bekannt machen. Johann Sebastian Bach hat auf diesen Stiefel schon die richtige Antwort gegeben: in der Matthäuspassion können Leute (die modern zu hören verstehen) im Schlußstück des I. Teiles (E dur $\frac{4}{4}$ Nr. 35) zu wiederholten Malen die zweite Umkehrung leiterfremder, zur Selbständigkeit erhobener kleiner und großer Nebenfünfklänge feststellen, z. B. Takt 9, 10, 11 vom Anfang u. a. m. Wenn nun Bach schon diese wunderbar klingende auf der *Quinte* ruhende Umkehrung an-

---

[1] Musik ist eine Klangkunst, daher ist *nur* der Klang ausschlaggebend für einen Begriff und für ein Prinzip, *nie* können es die Mangelhaftigkeiten unseres Notensystems sein.

[2] Ich verweise auf meine Besprechung des Regerschen Werkes im „Musikalischen Wochenblatt" 1903.

wendete — und dann unsere Lehrbücher raten: bei der vierstimmigen Darstellung des Hauptfünfklanges ist — just die Quinte auszulassen . . . . . ist das nicht höhere musikalische Kirchturmpolitik? Ich lehre also außer der traditionellen Bezifferung die Fünfklänge im fünfstimmigen Satze und spreche nur von I, II, III und IV. Umkehrung.

Frug mich einst ein Naseweis: ja, das sei alles recht schön, aber die Quartenklänge, die Schönberg entdeckt habe, hätte ich meinen Schülern vorenthalten. Antwort: Wir bauen alle Akkorde in Terzen auf, Quartenstellungen einzelner Intervalle kommen schon bei manchen Umkehrungen leitereigener Vier- und Fünfklänge vor, wollen wir aber durchaus Quartenklänge bilden, so nehmen wir den Siebenklang, bauen ihn auf dem Leittone (seinem zweiten Tone, bzw. siebenten Tone) auf und erhalten nun die schönste Quartenharmonie, aus der wir herausnehmen, was wir brauchen. Z. B. g h d f a c e also h e a d g c f.

Alterierte Akkorde. Unter Alteration verstehe ich jede harmonische Veränderung, die mit der herrschenden Tonartvorzeichnung in Widerspruch steht; also sind streng genommen auch die selbständigen Dominanten, der neapolitanische Dreiklang (dessen Vierklang mit großer Septime im Plagalschluß beispielsweise sehr gut brauchbar ist), die Akkorde der dorischen Sexte als *alterierte* Akkorde anzusehen. Die Lehrbücher verzeichnen meist drei alterierte Akkorde, den übermäßigen Sextakkord (s. oben), den übermäßigen Quintsextakkord und den übermäßigen Terzquartakkord. Die beiden erstgenannten sind klanglich keine Nova, sind nur aus der Unzulänglichkeit unserer Notierungsweise sich ergebende anders geartete Aufzeichnungen von Umkehrungen des Hauptvierklangs (in beiden Fällen ist das Leittonprinzip maßgebend), nur der übermäßige Terzquartakkord ist klanglich ein Neues, er ist eine Bereicherung des Akkordmaterials. Aber auch ihn erkläre ich anders: Wenn ich nämlich die Quinte eines Hauptvierklanges erhöhe oder erniedrige, so erhalte ich zwei sehr brauchbare Typen alterierter Vierklänge, die als Grundakkorde und in *allen* Umkehrungen brauchbar sind; desgl. Alteration des großen Nonenakkordes. Wenn aber ein Theoretiker nun hergeht und behauptet, h d fes sei ein alterierter Akkord, so hat er zwar dem Noten*bilde* nach recht, gewiß — aber ich *höre* doch nur immer h d e — also einen Torso irgend eines Vierklanges, der vermutlich in der Überreizung futuristischer Gehirne seine — Terz verloren hat. Hat das einen Zweck?

Harmoniefremde Töne. Die Flüchtigkeit, mit der in der Erklärung harmoniefremder Töne selbst von Autoritäten wie *Bussler* vorgegangen wird, zeigt, wie sehr wir erst am *Anfange* dieser wichtigen Disziplin stehen. Daß man noch immer heute Lehrbücher gebraucht (nomina sunt odiosa), die Durchgänge mit freieintretenden Vorhalten zusammenwerfen, möchte weniger bedeuten als der gänzliche Mangel einer Zusammenstellung der durch mehrstimmiges Auftreten bedingten Vorhalttypen. Hier hat E. W. Degner in seinem zwar irrigen Hinweis auf den Vorhalt mit harmonisch wechselnder Unterlage einen bescheidenen Anfang gemacht. Hier müßte man aber ernste Arbeit leisten. Insbesondere wäre zu untersuchen, inwieferne — das ist nur meine Vermutung — das sog. Quilisma (*κυλίσμα*), das Homalon, das Antikenoma (s. Ambros, Geschichte der Musik II. Band 1891 S. 66, 67 Fußnote) in ähnlichen Bildungen der — doch ohne vorausbestimmten Harmonie arbeitenden — Gotik und des Barockstiles (Rameau Acciacatura in der A dur Sarabande; das Original abgedruckt im Anhange von Godowkis „Renaissance" I. Band S. 32) wiederkehrt, um im Vorhalte mit sprungweiser Lösung bei Einschaltung verschiedener harmoniefremder Zwischentöne zu enden; ferner wären die zahllosen Zwischenformen von Vorhalt, liegender Stimme, Vorausnahme zu systemisieren.

Wird ein Orgelpunkt, eine liegende Stimme mehrstimmig ausgebaut und zwar so, daß sie eine vollkommene Harmonie abgibt, so spreche ich von *sekundären Harmonien.* Die primäre ist die *herrschende,* die daneben erklingende, an der man zum Teil vorbeihört, die *sekundäre* z. B. Richard Strauß' Rosenthema im Rosenkavalier (Kl.-A. S. 168 vorletzter und letzter Takt, S. 169 Takt 5, 9, 11 usw.). Wie enge Harmonie und Kontrapunkt zusammenhängen, wie eines aus dem andern herauswächst, ersehen wir noch daraus, daß der figurierte Orgelpunkt zum basso ostinato und damit zur Passacaglia überleitet: der Sinn beider ist derselbe.

Wenn ich schließlich unter *Tonalität* den Charakter einer Tonart, den Inbegriff aller derjenigen melodischen und harmonischen Wendungen verstehe, welche einer bestimmten Tonart eigen und für sie charakteristisch sind, so verstehe ich unter *Atonalität* das Gegenteil davon. Also diejenigen Stellen eines Musikstückes, in welchem ich den festen *harmonischen* Boden einer Tonart vermisse, demnach diejenigen Augenblicke, in denen durch weitest ausgedehnte Umdeutung der Akkorde moduliert wird. In diesem Sinne verwende ich seit etwa 20 Jahren im Unterrichte und in gelegentlichen Zeitungsarbeiten diesen Begriff, mit der heutigen Tages hiemit bezeichneten *Heterophonie* ist dieser Ausdruck *nicht* zusammenzuwerfen: ich habe es mir lange genug überlegt, ehe ich den Ausdruck *atonal* in der Kunstlehre verwendete.

Gerhard von Keußler / Von Edith Weiß-Mann

Dr. *Gerhard von Keußler*, der nunmehr Fünfzigjährige, ist unter den lebenden schöpferischen Begabungen der stärksten eine. Der Wesensart dieses Musikers gerecht zu werden, seine Bedeutung gebührend zu erfassen, gilt es, Vielfältigkeit zu erkennen und das Verwirrende ihrer Äußerungen von einem klärenden Gesichtsfeld aus zu überschauen. Wenn man als die Pole in Keußlers Schaffensmächten *Glauben* und *Klang* nennt, so hat man den Schlüssel zu den Musiktaten des Bibelgelehrten und den religiös-ästhetischen Forschungen des Tonkünstlers. Daß mystische Urkräfte eine philosophische Natur wie Keußler zur Auseinandersetzung mit den Gesetzen und Wundern des All bewogen, gibt der Synthese seines Lebenswerkes weitere aufschlußreiche Deutung. Wir haben bei Zeitgenossen ähnliche Geladenheit mit Gestaltungswillen, ähnliche Spaltung der Begabung. Gerhard v. Keußler ist mit elementaren Entladungen seiner Musiknatur aber zu einer Aussprache in breitester Form gelangt, die solche Geistesverwandtschaft weit übertönt. Er wurde Schöpfer eines neuen Oratorienstils.

Über den Umweg des naturwissenschaftlichen Studiums kam der junge Livländer im Jahre 1900 erst zum regelrechten Studium der Musik nach Leipzig. In die Zeit der ersten Kompositionen fällt die Erlangung des philosophischen Doktorgrades auf Grund der Abhandlung „Die Grenzen der Ästhetik". Die Fülle bewältigten Wissensstoffes mehrt sich mit Studien in der Kunstgeschichte, die in den nächsten Wanderjahren (die schönsten Hauptstädte Europas!) einen breiten Raum einnehmen. Bis 1906, wo *Prag* den durch Gastdirigieren schnell bekannt gewordenen Komponisten verpflichtete, entsteht im Lichte einer unermüdlichen Wissens- und Forscherbetätigung außer frühen symphonischen Kompositionen auch der Entwurf zum ersten Oratorium „Vor der hohen Stadt", das während der Prager Tätigkeit zum Reifen kam und 1908 aufgeführt wurde.

Mit dem Oratorium ist Keußlers Wesensart in allen ihren Ausstrahlungen ins strömende Bett eines Phantasieflusses geraten, darinnen restlos sich sammeln kann, was an kultischen und Kräften des Musikers, an Wissenschätzen und Errungenschaften des Könners sich in ihm eint. Die Prager Berufung, die *Orchesterleitung* und *Chorführung* vereint, erheischte, war für alle bisherige Entwicklung ein Sammelpunkt. Drei Chöre, darunter der „Deutsche Singverein", waren Keußler hier unterstellt. Eine Zeit innigster Gemeinsamkeit mit den Sängern zeitigt als pädagogisch Greifbares die (vom Singverein als Manuskript herausgegebenen) „*Studien*", als künstlerischen Niederschlag die Oratorien „Der Tod", „Jesus aus Nazareth", „Die Mutter", das obenerwähnte „Vor der hohen Stadt", denen sich die Zeitenkantate „Aus deutscher Vergangenheit" und der 46. Psalm als kleinere Gaben gesellten nebst zahlreichen Liedern. Als sein eigener Textverfasser findet Keußler in diesen Werken eine durchaus neue Form oratorischen Stils, die im Marienoratorium „Die Mutter" ihren bislang sichersten Ausdruck behauptet. Die Ausschaltung des eigentlichen erzählenden Moments und dessen Ersatz durch das handlungsgestaltende Orchester ist hier etwa das Wesentlichste. Die Musiksprache Keußlers gewinnt von einer Höhe reinster ethischer Kraft und Klarheit das Urpersönliche, wie es sich in der Besonderheit von Stimmführung und Tonalitätsbehandlung dartut. Die Arie fehlt, wenigstens in bisher üblicher Begrenzung; Chor, Soli, Orchester vereinen sich zum gigantischen Gebet. Das Tiefreligiöse einer überragenden Persönlichkeit, das wahrhaft seltene Wissen um die Geheimnisse der Schrift, um ihre Deutung, ihre Schönheit sprechen aus Keußlers geistlichen Musikwerken mit einer Macht, die erhebt und erschüttert. Auch denen, die im Musikalischen durch mangelnde Ökonomie nicht restlos erfüllt fühlen, was die Werke anstreben, wird die Empfindungstiefe erhellen, die Keußlers Werken eine gesonderte Stellung weist.

Enge Verwandtschaft mit dem Oratorium stellen bei Keußlers *Opern* die bühnenmäßige Wirkung in Frage, so bei der in den letzten Hamburger Jahren vollendeten „Geißelfahrt". *Hamburg* ist nicht in dem Maße wie Prag, das seinem einzigartigen Dirigenten ungemessene Ehrungen bereitete, sich bewußt gewesen, welche Persönlichkeit von höchstem Rang es in K. besaß. Nur Einzelne verstanden voll zu würdigen, was er in beispiellos fruchtbarer Tätigkeit als Dirigent, musikalischer Erzieher, als Bearbeiter, Schriftsteller und im mündlichen Vortrag leistete. Und während in der weiteren Musikwelt sich die Stimmen mehrten, die Keußlers Größe bestätigten, ließ man es in Hamburg zu, daß Keußler 1921, nach kurzer Tätigkeit als Leiter der Singakademie und der Philharmonischen Konzerte die Hamburger Stellung niederlegte. Damit war dem breit angelegten Programm für die Pflege alter und ältester Musik (teilweise in eigener Bearbeitung), den Plänen umfassender Einführung (Vorträge und Aufsätze über Händel, Mozart, Volkslied, Bibellyrik u. a.) jäh eine wohlbedachte Entwicklung genommen.

Den inneren Werdegang des Künstlers vermochte die Hamburger Enttäuschung nicht zu berühren, nach außen bedeutete sie ihm Befreiung von vielen Pflichten. Keußler behielt seinen Wohnsitz in Hamburg bei und lebt ganz seinem Schaffen, seinen Studien, der Verbreitung seiner Werke. Dem Oratorium „Vor der hohen Stadt" eint sich ein zweiter Teil: „In den Gefilden des Herrn", und Keußler führte beim diesjährigen *Tonkünstlerfest* beide als Monumentalchorwerk auf unter dem Namen

„Zebaoth". Damit ist eines seiner Oratorien auf nachdrückliche Weise vor dem gesamten Musikdeutschland und darüber hinaus zur Begutachtung gestellt worden.

Das Ineinandergreifen von dichterischen und musikalischen Kräften, von Willensäußerungen des Forschers und Denkers, von gestaltenden Energien eines Stilkünders konnte im Falle des Keußler-Oratoriums durch die *tief menschliche Versunkenheit* des Schöpfers zu dem künstlerisch bedeutsamen Ergebnis führen, das die Oratorien darstellen. Keußlers Geist und Instinkt halten sich die Wage; das Gleichgewicht zeitigt seine Musik.

*

Das 12. Deutsche Bach-Fest

Stuttgart hatte als erste süddeutsche Stadt den Vorzug, das — neuerdings alljährliche — Bachfest der Neuen Deutschen Bach-Gesellschaft in seinen Mauern zu haben. Daß man nicht schon einmal früher an den deutschen Süden gedacht hatte, mag etwas sonderbar, ja unangenehm berühren, und es liegt für sie vielleicht nahe, so etwas wie absichtliche Vernachlässigung zu wittern. Das war aber doch wohl nicht der Grund; man bedenke vielmehr, daß zwei Städte ganz besonderes Vorrecht auf die Bach-Feste besitzen: Leipzig, wo Bach seine fruchtbarste Tätigkeit entfaltet hat, und Eisenach, seine Geburtsstadt. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß auf Leipzig fast alle paar Jahre ein Bach-Fest fällt und daß auch Eisenach deren mehrere in seinen Mauern gehabt hat, so bleiben nur noch wenige Jahre für andere Städte übrig. Es ist aber nur bedauerlich, daß die andere süddeutsche Stadt, die sich um die Abhaltung der heurigen Bach-Tage in ihren Mauern beworben hatte — München —, ihre Einladung für das nächste Jahr wieder zurückgezogen hat. Damit hat sich Süddeutschland wieder selbst darum gebracht: Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß München, weil die anderen angesagten Städte — Bonn, Dortmund und Essen — im besetzten Gebiete liegen, also wegen äußerer Schwierigkeiten erst in zweiter Linie in Betracht kommen, vor ihnen einen ziemlichen Vorsprung gehabt haben würde.

Daß man zum ersten Male eine Stadt Süddeutschlands gewählt hatte, war für das heurige Fest mindestens in einer Beziehung sehr vorteilig: Es wurde unter außergewöhnlich starker Beteiligung auch auswärtiger Freunde Bachscher Musik gefeiert. Von Stuttgartern gar nicht zu reden. Ob die Konzertsäle und die Kirchenmusiken in Stuttgart sonst gut besucht sind, vermag der Unterzeichnete als auswärtiger Besucher nicht zu sagen: Trotz der drückenden Hitze — in dem Kessel, den die Stadt bildet, mehr als anderwärts fühlbar — waren die Konzerte, auch die der Liederhalle, die noch vor zwei Jahrzehnten Deutschlands größter Konzertsaal war, mehr denn ausverkauft. Die Programmaufstellung berücksichtigte, was bei den Bach-Festen beinahe zur Regel geworden und durchaus zu billigen ist, neben dem Patron des Vereins auch einzelne seiner Zeitgenossen und Vorläufer, ja auch — mit einer Anzahl Chorlieder aus dem 15. u. 16. Jahrhundert — mancherlei Tondichter, zu denen Bach nur noch mittelbare künstlerische Beziehungen hatte, und brachte diesmal den Höhepunkt, die ungekürzte Aufführung der Matthäuspassion, in der Mitte des Festes.

Mit einer schlichten Abendmusik wurden die Tage eingeleitet: Dietrich Buxtehude, von dem zu lernen der junge Bach zu Fuße von Arnstadt nach Lübeck pilgerte, war mit ein paar seiner meisterlichen Orgelstücke und der Solo-Kantate „Jubilate Deo" für Alt, Gambe und Orgel vertreten, Johann Sebastian selbst mit dem Orgelchoral „Jesu meine Freude", den der trefflich vortragende Organist Hermann Keller nach der unvollständigen Urschrift im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach geschickt ergänzt hat, sowie mit der c moll-Passacaglia und vier geistlichen Gesängen für Alt, denen Maria Philippi (Basel) eine Mittlerin von erquickender Stimmkultur und erfühltem Vortrage war. Eine *Motette* der Art, wie sie die Leipziger Thomaner und die Dresdener Kreuzianer allwöchentlich in ihren Kirchen bieten, veranstaltete der Kreuzchor — d. s. eben die allgemein so genannten „Kreuzianer", eine Schar gesangsbegabter Gymnasiasten — tags darauf in der Stiftskirche. Aus zwei achtstimmigen Motetten („Komm', Jesu, komm'" und „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf") war zu ersehen, daß das Sängermaterial der Kreuzianer und der Thomaner an sich etwa gleichwertig ist. Bei solchen unbegleiteten Stücken gibt der derzeitige Kreuzkantor Prof. Otto Richter sein Bestes. Das Orgelspiel Arnold Strebels, des Organisten der Stiftskirche, verriet in dem festlichen Es dur-Präludium und einigen Choralvorspielen einen tüchtigen Könner. Ob die bei manchen Stellen unsicher wirkende Stimmführung auf akustische Gründe zurückzuführen war, bleibe hier unentschieden.

Leider war der äußere Höhepunkt des Festes, die in zwei Raten verabreichte ungekürzte Aufführung der *Matthäuspassion*, nicht auch der künstlerisch am höchsten zu bewertende. Für eine so große Aufgabe war Prof. Richter, der Leiter des Ganzen, nicht die rechte künstlerische Persönlichkeit: Seine Dirigententechnik hat, wenn von einer solchen überhaupt gesprochen werden darf, etwas Provinzkantorales; trotz gelegentlich guten Willens, seinen Leuten Ungewöhnliches abzutrotzen, war sein Gehaben keineswegs schlagfertig, seine Zeitmaße oft reichlich schwerfällig. Das schlimmste Beispiel dafür erbrachte das zweite Chorkonzert im Vortrage der Kantate „Nun ist das Heil". Dieses beglückend kraft- und schwungvolle Stück mußte sich ein geradezu lendenlahmes Zeitmaß gefallen lassen. Annehmbarer, wenn auch nicht ohne dirigiertechnische Widerstände, erklangen am gleichen Abend noch das „Magnificat" und die Kantate „Schauet doch und sehet". Die Matthäuspassion wurde in Richters eigener Bearbeitung, das Magnificat in der Arnold Scherings geboten.

Aus dem ansehnlichen Solistenstabe sind Maria Philippi (Alt, Basel) und Alfred Wilde (Tenor, Berlin), dessen lebensvoll singender Evangelist nur unter einigen Intonationstrübungen litt, mit Auszeichnung hervorzuheben; daß der Christus Dr. Wolfgang Rosenthals (Leipzig) erst nach diesen Leistungen zu nennen ist, lag wohl an zufälliger ungünstiger Disposition. Auch Liesel v. Schuch (Sopran, Dresden) kennen wir schon von besserer Seite. Im übrigen müssen wir uns hier auf die bloße Namenstatistik der sonstigen meist tüchtigen Einzelgesangskräfte beschränken: Die übrigen Partien waren bei Anna Valet, Martha Fuchs (Stuttgart) und Helene Suter-Moser (Zürich), die Tenorrollen bei Robert Bröll (Dresden) und die Baßpartien bei Georg Zottmayr (Dresden) und Fritz Haas (Stuttgart) aufgehoben. Von den Instrumentalsolisten seien nur Konzertmeister R. Rohlfs-Zoll (Stuttgart), Dr. Artur Chitz als trefflicher Cembalist am Flügel und Arnold Strebel als kundiger Organist festgestellt. Das ausgezeichnete Landestheater-Orchester war in den Holzblasinstrumenten durch Karlsruher Kräfte stilgemäß verstärkt. Der Chor des Eßlinger Oratorienvereins (Musikdirektor W. Nagel) war eifrig bei der Sache. — Über Richters Bearbeitung der Passion wäre im übrigen noch manches zu sagen, doch würde Ausführliches hier zu weit führen. Manche Einzelheit bekundete gute Bachkenntnis; anders — so verschiedentlich die Entscheidung darüber, ob manche Stellen dem Chore oder den Solisten anzuvertrauen seien — vermochte mich nicht zu überzeugen.

Bach, dem „profanen" Tondichter, waren zwei Konzerte gewidmet: ein *Orchesterkonzert* (mit Chor) und eine *Kammermusik*. In jenem führte Prof. Carl Leonhardt mit seinem Landestheater-

orchester das erste und das fünfte Brandenburgische Konzert vor: Nicht alles geriet dabei ganz ausgeglichen, aber es war doch ein Musizieren, das bei aller Spielfreude die vornehm sachliche Wesensart des Dirigenten bekundete, und zwar am schönsten und ausgeglichensten im fünften Konzert, bei dem das Solistentrio ausgezeichnet vertreten war durch die einheimischen Künstler Max Pauer (Klavier), Carl Wendling (Geige) und Fritz Jungnitsch (Flöte). Zwei weltliche Kantaten ergänzten die Spielfolge: Lotte Leonard, die Berliner Sopranistin, zeigte in der Solokantate „Non sa che sia dolore" ihre gesangstechnischen Tugenden im hellsten Lichte; eine Leistung freilich, die mehr von der Kehle denn vom Herzen ging. Ein entzückendes anderes Stück der Gattung, freilich in reicherer Gesangbesetzung — für Chor (Philharmonischer Chor und Beamtensingchor), Sopran- (Lotte Leonard) und Baßsolo (Alfred Paulus-Stuttgart) —, eine Kantate auf Frühlings Wiederkehr („Schleicht, spielende Wellen") bildete in fast durchweg schöner Wiedergabe den beglückenden Ausklang dieses Abends.

Eitel Freude verbreitete auch das Bach gewidmete *Kammerkonzert*, das mit der lieblichen Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten" eingeleitet, durch eine vergeistigte Wiedergabe des Italienischen Konzertes und der Chromatischen Fantasie und Fuge (Max Pauer) und der h moll-Sonate für Geige (Carl Wendling) und Klavier weitergeführt und mit dem mächtigen Vortrage des zweiten Doppelkonzerts in d moll für zwei Geigen (Katharina Bosch und Carl Wendling) und Streichorchester abgeschlossen wurde. Lediglich aus äußeren Gründen wäre es angebrachter gewesen, besonders statt der allbekannten Klavierwerke und des nicht viel weniger bekannten Doppelkonzertes ein paar Stücke zu wählen, die dem Bachkenner weniger am Wege liegen. Zu dem Konzerte, das wohl nicht, wie im Programmhefte stand, in Max Schneiders Bearbeitung geboten wurde, sondern in der bei N. Simrock erschienenen Ausgabe von Ossip Schnirlin, nur die Nebenbemerkung: Arnold Schering vermutet aus gewissen spieltechnischen Eigenheiten einer Solostimme, daß es ursprünglich für Geige und ein Holzblasinstrument (wahrscheinlich Oboe) geschrieben war; es stand bekanntlich ursprünglich auch einen Ton tiefer.

Ein zweites *Kammerkonzert* war vorwiegend deutschen Meistern vor und um Bach gewidmet: Die mit elf tüchtigen Solosängern und -sängerinnen besetzte, von Dr. Hugo Holle sachkundig geleitete Stuttgarter Madrigalvereinigung vermittelte in fein ausgefeiltem Vortrage zehn entzückende Chorlieder von Hasler, Stoltzer, Senfl, A. v. Bruck, Hofheimer, M. Praetorius, Eckel und Chr. Haiden; Wilhelm Kleemann (Stuttgart), Dr. Willi Schmid (München) und Julia Menz (München) dankte man den Vortrag je einer Trio-Sonate für Violine, Gambe und Cembalo („Bach-Klavier") von Dietrich Buxtehude u. G. Ph. Telemann, der ausgezeichneten Cembalistin allein aber noch die beglückende Wiedergabe einiger Stücke von Johann Sebastian selbst und von Carl Philipp Emanuel Bach sowie Händel auf dem „Bach-Klavier", das, von Maendler-Schramm in München erbaut, bekanntlich ein Cembalo mit dynamisch modulationsfähigem Ton ist und sich nun schon zum zweiten Male bei diesen Bach-Festen vortrefflich bewährt hat. Zumal als Solissimo-Instrument: Im Orchester oder auch im Verein mit anderen Solo-Instrumenten ist dem Unterzeichneten das Hammerklavier lieber denn ein Cembalo mit näselndem gerissenem Ton, selbst wenn es so resonanzvoll und so reich dynamisch abschattungsfähig gebaut ist wie das Maendlersche.

Wäre noch einiger Sonderveranstaltungen kurz zu gedenken: In der Mitgliederversammlung ehrte Geheimrat Smend, der Vorsitzende der Neuen Deutschen Bach-Gesellschaft, das Andenken des unlängst dahingegangenen Ehrenvorsitzenden Herm. Kretzschmar und des Mitgliedes Prof. Dr. Friedrich Spitta (Göttingen), eines jüngeren Bruders des bekannten Bachforschers, indem er die Anwesenden bat, sich von den Plätzen zu erheben. Aus den sonstigen Mitteilungen des Vorsitzenden sei des Hinweises auf die noch keineswegs glänzende Lage des Eisenacher Bach-Hauses und auf dessen bauliche Verbesserungen sowie des Vereinsberichtes gedacht. Am Schlusse des Vereinsjahres habe die Gesellschaft 1807 Mitglieder zählen können; durch die Inflation sei auch die Vereinskasse nicht nur auf ein Nichts zusammengeschmolzen, sie weise sogar eine erhebliche Unterbilanz auf, und nun sei es an der Zeit, die Kasse wieder aufzufüllen und die verschiedenen Stiftungen wieder zu Realitäten werden zu lassen. Der Jahresbeitrag wurde wieder auf Friedenshöhe (jährlich 10 Mark) festgesetzt. Ferner teilte Smend mit, daß die übliche Vorstandsitzung leider habe ausfallen müssen, da der größte Teil des Vorstandes am Besuche des Festes verhindert gewesen sei (Hört, hört!).

Den Festvortrag über „Bemerkungen zum Stile Bachs" hatte Prof. Dr. Wilibald Nagel (Stuttgart) übernommen. Es ist zu begrüßen, daß die Ausführungen, die viele geistvolle Aufklärungen über die „Gesamtsumme der inneren und äußeren Merkmale" (= den Stil) des Bachschen Schaffens boten, voraussichtlich im Bach-Jahrbuche gedruckt werden, zumal da dem entfernter sitzende Zuhörer manches durch unruhiges Benehmen einiger Anwesenden, die den Saal vorzeitig verließen, um zur Kurrende des Kreuzchores am Schillerplatze zurechtzukommen, verloren ging. Aus diesem Grunde wäre es dem Berichterstatter leider auch nicht möglich, zusammenhängend auf das letzte Drittel des Vortrages einzugehen.

Noch sei nur eben gedacht des üblichen musikalisch-liturgisch ausgestalteten Festgottesdienstes in der Stiftskirche, wobei Geheimrat Smend, wie gewöhnlich, die Predigt hielt. Leider soll, wie dem Unterzeichneten, der sich diesen Teil des Festes leider schenken mußte, bei dieser kirchlichen Feier nicht alles wirklich auch gesungen worden sein, wie es die Vorschrift gebietet. Endlich eines Ausfluges nach der Solitude, der durch Schiller geweihten Stätte. Auch hier wieder Musik: Das Collegium musicum (Bläserquintett des Landestheater-Orchesters: Herren Dittrich, Riedel, Rauschert, Bartzsch, Bartholomes) vermittelte in vollendeter Weise Bläserwerke von Danzi, Pichianti, Mozart, Friedemann Bach und Quanz (Flötensonate mit Cembalo).

Also eine „Fülle der Gesichte". Man mußte schon, um zum ruhigen Genusse oder — als Berichterstatter — wenigstens zum Schreiben zu kommen, zur Selbsthilfe greifen und das, was man verantworten zu können glaubte, übergehen. Wie sich denn der Unterzeichnete im Hinblick auf ein paar Nebenveranstaltungen auch auf das Urteil eines Gewährsmannes verlassen hat.

Dr. M. U.

*

Viertes Donaueschinger Kammermusikfest.

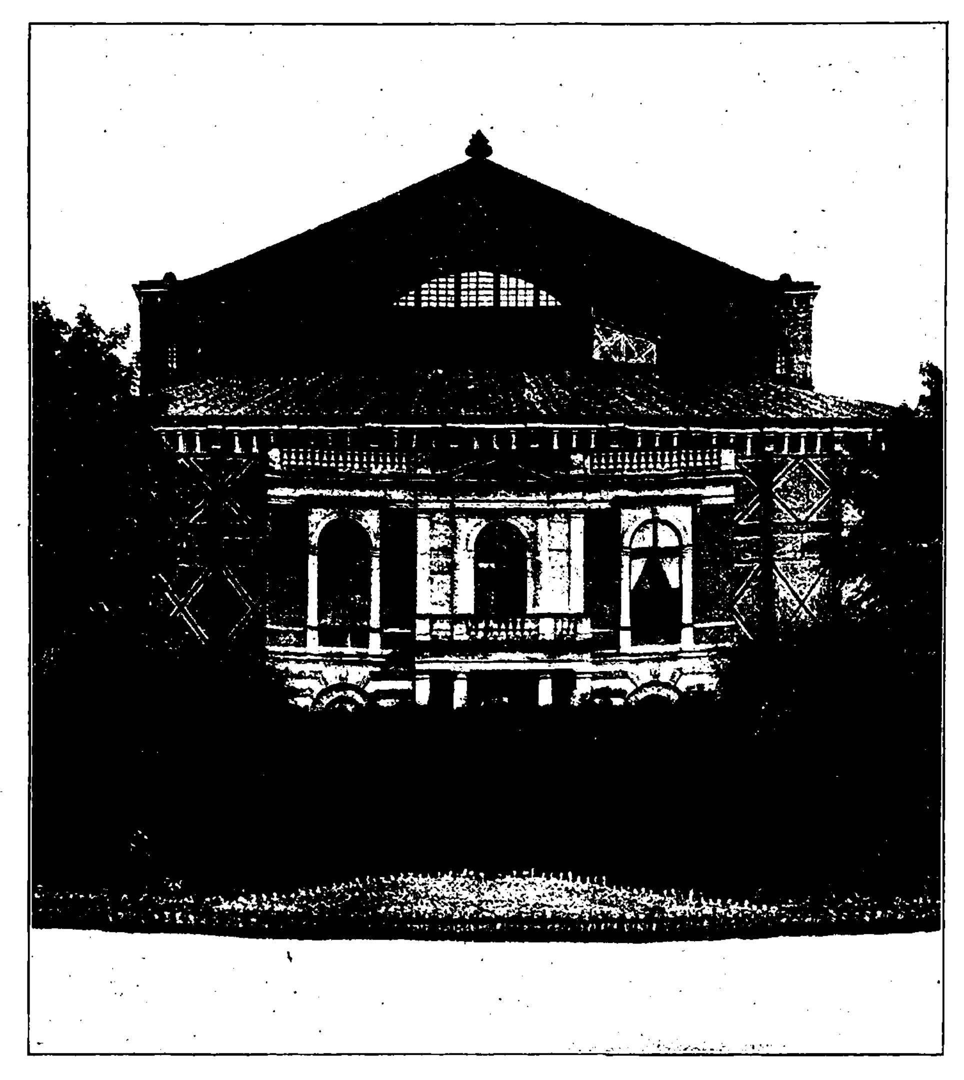
Wenn von einem vollen Dutzend junger, meist unbekannter Komponisten einem fast die Hälfte als bemerkenswert im Gedächtnis bleibt, so will das viel besagen, auch wenn man voraussetzt, daß der erste, relativ flüchtige Eindruck täuschen kann. Bei der Schwierigkeit der Auswahl aus zahlreichen, ganz verschieden gearteten Einsendungen ist dieses Ergebnis auf alle Fälle bedeutungsvoll. Immerhin glaube ich, daß das Durchschnittsniveau noch zu heben wäre, wenn man bei der Wahl nicht zu sehr auf *eine* bestimmte Richtung sähe und nur Werke zuließe, die nicht *nur* neuartig oder interessant oder problemreich, sondern auch in technischer und geistiger Hinsicht wirklich belangreich sind. Da gab es doch manches, über das kaum ernstlich zu diskutieren wäre. Der Gedanke Heinrich Burkards (in der Einleitung unsres Donaueschinger Heftes), die Programme

durch Hinzunahme von Chorwerken zu erweitern und bereichern, scheint mir darum ganz außerordentlich glücklich. Denn es steht nach mancherlei Anzeichen außer Zweifel, daß neben der erneuten Pflege der instrumentalen Kammermusik auch die vokale Kammermusik (das kleinere — begleitete oder unbegleitete — Chorlied) unter unserer jungen Komponistengeneration wieder Beachtung und Liebe findet. Die musikalische Kultur unserer Zeit kann durch ein neues Aufblühen des a cappella-Gesanges entschieden gefördert werden, weil von hier aus sich am sichersten Verbindungen zu den Ohren und Gemütern einer breiten Zuhörerschaft anbahnen. Zudem glaube ich auch, daß eine neue, wertvolle polyphone Liedkunst das stärkste Kampf- und Heilmittel gegen die Liedertafelei wäre, die in weiten musikliebenden Kreisen nicht nur Plattheit, sondern auch ein beschämendes Maß an Dünkelhaftigkeit großzieht.

Der die Konzertfolge mit einem Sextett einleitende *Erwin Schulhoff* zeigt noch starke Verwachsenheit mit einer jüngeren Vergangenheit. Seine musikalische Grundeinstellung ist impressionistischer Art, seine Liebe gilt dem Klang, der Farbigkeit; Schulhoff erinnert einen in dieser Hinsicht vielfach an Ravel. Wo er dieser Neigung zu sehr huldigt (wie in den ersten beiden Sätzen) vermag er einen nicht zu fesseln; die Sextettbesetzung wird ihm da zum Orchesterersatz, was weder dem Satz noch dem Sextett förderlich ist. Da aber Schulhoff ein recht starker, rhythmisch eminent lebhaft empfindender Musikant ist, schreibt er daneben eine ganz prächtige, sprühende Burlesca und einen langsamen Satz, der an Gehalt über die illustrativen Anfangssätze weit hinaus geht und von dem Komponisten noch viel erwarten läßt.

Von den fünf Stücken für Streichquartett Op. 30 von *Josef Matthias Hauer* konnte ich einen stärkeren Eindruck nicht gewinnen. Hauer hat manch gute melodische Einfälle, die sich jedoch über eine bestimmte Talentlinie nicht hinausheben. Bei den Hölderlin-Liedern (für Klavier und tiefe Stimme) ist es ebenso. Hier zeigte sich besonders bei dem Lied „Sonnenuntergang", wo der Komponist aus Puccinischen Melismen — und das bei Hölderlin — überhaupt nicht herauskommt, ein bedenklicher Mangel an Selbstkritik und Selbständigkeit. Hauer hat sich viel zu sehr in seine theoretischen Phantasmen verstrickt, um noch freien Blick über ein ungetrübtes Schaffen zu haben, wobei außer Frage bleibt, wieviel überhaupt seine rein musikalische, rhythmischer Triebkraft entbehrende Phantasie — der er eben durch Phantasmen aufzuhelfen sucht — zu überzeugen vermag.

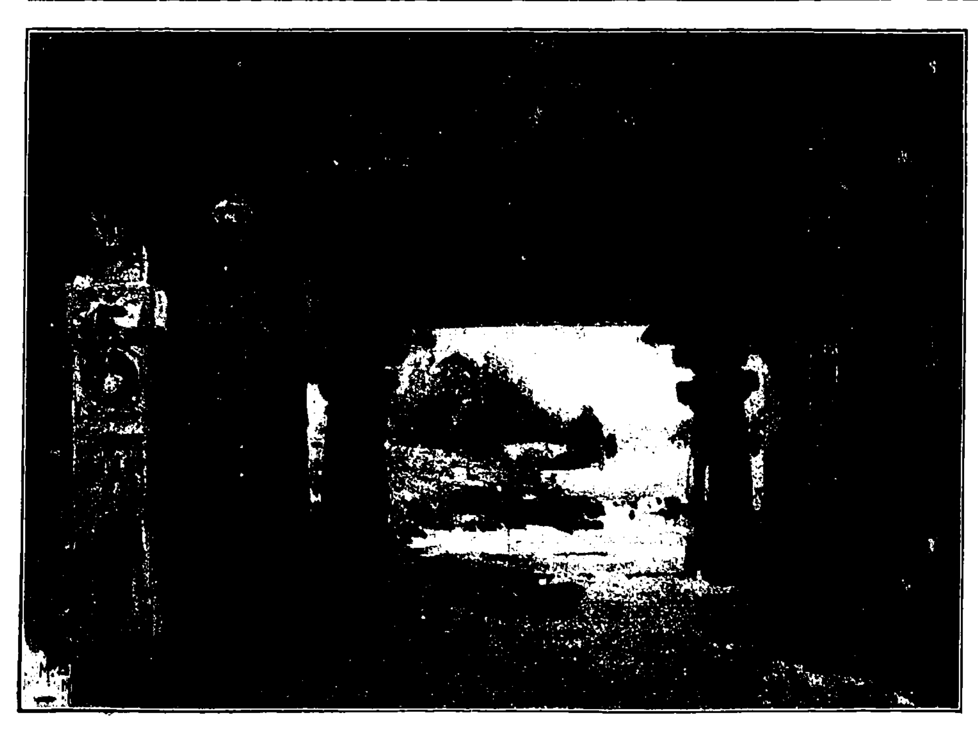
In *Alexander Jemnitzens* Streichtrio Op. 22 zeigt sich wieder — ähnlich wie in dem beim Frankfurter Tonkünstlerfest aufgeführten Trompetenquartett — das starke Ringen mit dem Stoff, der Kampf um eine eigene Sprache. Die beiden raschen Ecksätze enthalten viel Energie und kraftvolles Drängen (besonders im rhythmischen Ausdruck), aber das Gedankenmaterial ist doch, namentlich im ersten Satz, zu spröde, um einen erwärmen zu können. Dagegen überraschte der langsame Mittelsatz durch eine weitgeschwungene, ausdrucksvolle und schön empfundene Kantilene in Violoncell. Schade nur, daß der Satz durch die etwas stachlichten Umschreibungen der Violine und Bratsche in seiner Ausdehnung ein wenig zu lang und unorganisch in seinen Verhältnissen erschien.



Das Bayreuther Festspielhaus

Ernst Toch, der sich in seinem II. Streichquartett Op. 28 (Kasseler Tonkünstlerfest), in dem Streben nach einem ausgeglichenen, klangvollen Quartettsatz bewußt einfach gegeben hatte, sucht nun in seinem Streichquartett Op. 34 — nachdem ihm Stil und Technik des Satzes ganz vertraut geworden sind — neue Ausdrucksgebiete zu gewinnen, sucht nach dem mehr lyrisch gehaltenen älteren Werk hier nach einer wuchtigeren, gespannten und gesteigerten Sprache. Inwieweit die „Wucht" im ersten Satz unter Umständen nur Geste war, vermag ich so ohne weiteres nicht zu entscheiden. Auf alle Fälle machte das neue Quartett einen starken Eindruck, zumal da es auch satztechnisch und klanglich ausgezeichnete Qualitäten hat. Zweiter (Quasi Scherzo) und vierter Satz schienen mir besonders glücklich konzipiert.

Nach den „Fünf Stücken" für Streichquartett von Hauer brachte das zweite Konzert drei weitere Kompositionen mit „Sätzen", „Stücken", „Bagatellen" für Streichquartett. Eine merkwürdige Erscheinung: diese Losbewegung von der Sonatenform, die vorläufig in einer losen Satzfolge (die doch keine „Suite" sein will) ihr Heil sucht. Auffällig dabei ist gerade das formale Experimentieren im Rahmen des Streichquartetts, ein Beweis für die durchaus polyphone Einstellung der jungen Komponistengeneration; denn hier vermag



Entwurfskizze zu der neuen Gibichungenhalle in der „Götterdämmerung“

sie allein ganz ungezwungen, frei von programmatischen Assoziationen (wie sie sowohl Klavier als Orchester in sich bergen), ihren polyphonen Gedanken nachzugehen.

Bei *Max Butting* erfreut die natürliche, gerade Linie seiner künstlerischen Entwicklung, die ohne Treibhausklima und exzentrische Verrenkungen vor sich geht. Ein gutes und gesundes Zeichen, das deutlich aus seiner Musik spricht. Butting empfindet durchaus als junger, moderner Musiker, seine Musik verrät ein bedeutendes Können, das ihre Wirkungen wohl abzuwägen weiß, darüber hinaus aber enthält sie echte Gefühlswerte, ohne doch einen Anflug von Sentimentalität zu haben. Besonders schön zeigte sich das in dem langsamen Sätzchen voller Zartheit und Grazie. Daneben haftet mir noch das 4. Stück („ziemlich schnell“) als sehr eindrucksvoll im Gedächtnis, ohne daß mir die anderen Stücke etwa als unbedeutend erschienen seien. Diesem Opus 26 darf man jedenfalls ein gutes Fortkommen wünschen.

Hermann Erpf versucht in seiner aus neun Sätzchen bestehenden II. Satzfolge für Streichquartett neue formale Gestaltung aus einheitlichem motivischen Material heraus „in streng gesetzmäßiger Verknüpfung“ zu finden. Die Bescheidung auf größte Einfachheit wirkt dabei wohltuend; nur will sich mir der aufgebotene Apparat nicht recht mit dem Gehalt der Erpfschen Musik (Vergleiche mit früheren Werken des Komponisten fehlen mir leider) zusammenreimen, die mir doch spekulativ zu sehr belastet erscheint.

In noch stärkerem Maß gilt das von der aus ganz anderen Gründen kommenden und mit anderen geschaffenen Musik *Anton Weberns.* Diese „Sechs Bagatellen“ für Streichquartett Op. 9 sollen anspruchslos erscheinen und sind doch so anspruchsvoll, wie es rein technische Studien (die, aus rein verstandesmäßigem Experimentieren entstanden, höchstens im Probelokal den technisch wissensbegierigen Fachmann interessieren können) niemals sein dürften. Wenn Arnold Schönberg in seinem Vorwort zu diesen Bagatellen (ein Vorwort zu Bagatellen! das ist wie Kaviar vor Sardellen) sagt: „Einer Kritik halten sie so wenig stand wie dieser und wie jeder Glaube“, so ist das eigentlich ein recht billiger Vergleich. Wenn er aber vorher zu bedenken gibt, „welche Enthaltsamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen“, so hätte er bedenken sollen, daß zu dieser Art bescheidenen „Fassens“ eben auch eine ihr angemessene „Fassung“ gehört, soll kein Mißverhältnis entstehen. Der Glaube, an den Schönberg appelliert, läßt sich eben nicht kommandieren, entweder schafft ihn das Kunstwerk oder es schafft ihn nicht. Auch die Lieder nach Gedichten von Trakl für eine Singstimme, Klarinette, Baßklarinette, Geige und Cello (Op. 14) von Webern vermochten es nicht. Wenn sich hier schon auf die erste Verszeile „Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel“ die Singstimme in hysterischer Verkrampfung windet, so schwindet eben auch der Wille zum Glauben. Georg Trakls Dichtung rief in mir unwillkürlich Vergleiche mit Hindemiths „Junger Magd“ hervor: wie turmhoch steht doch dessen Musik über den Quälereien der Webernschen, die sich in illustrative Einzelheiten zerfetzt, wo jene, dank ihrer Eigenkraft, auf solches äußerliche Beiwerk verzichtet. Den Glauben, daß sich „durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken läßt“ (um wieder mit Schönberg zu reden) gewann man nur durch die von wunderbarster Stimmkultur zeugende Sängerin Clara Kwartin, deren Koloratursopran bezaubernde Weichheit und anmutigste Leichtigkeit vereint.

In diesem Zusammenhang sei gleich *Schönbergs* Serenade Op. 24 für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncello und eine tiefe Männerstimme (Joseph Schwarz aus Wien vertrat sie ausgezeichnet) erwähnt. Wenn ich sagte, daß mir bei Webern der Glaube fehlt, so fehlt mir — der sich ehrlich um das Verständnis dieser Musik bemüht — für Schönbergs



Entwurfskizze zum Schlußbild der „Götterdämmerung“ mit plastischem Einsturz

Serenade jede Einstellungsmöglichkeit (ich sage absichtlich nicht der Glaube, da an Schönbergs Kunst nicht so ohne weiteres vorbeizugehen ist und mich einige Werke dieser seltsamen, zwiespältigen Natur recht stark berührt haben). Dieser Serenade stehe ich einfach hilfslos gegenüber! Ein abstruses Gewirr von Linien ist mir in Erinnerung, das mein Hirn zermarterte; nur in der Tanzszene ließ mich die rhythmische Pikanterie und Vielfältigkeit wieder aufhorchen. Da, wo einen die Schönbergsche Polyphonie der Fesseln befreite, im „Lied ohne Worte", wurde man von der Dürftigkeit der Erfindung enttäuscht. Wer hilft mir Armen? Bin ich zu rückständig, zu wenig begeisterungsfähig, zu voreingenommen, zu taub?

Unter den bis jetzt in Deutschland ganz unbekannten Komponisten ragt als bedeutendster *Yosip Stolcer-Slavenski* hervor. Ein klarer, gescheiter Kopf, zielbewußt und doch bescheiden. Wie jeder rechte slavische Musiker in seiner Volksmusik wurzelnd und aus ihr heraus schaffend. Es ist eine Freude, zu sehen, wie er in dieser Musik lebt, wie er sie liebt wie eine Mutter, als Mutter seiner Kunst. Im zweiten Satz seines Streichquartetts Op. 3 huldigt er ihr; ein südslavischer Tanz steht da im Mittelpunkt einer freudig und lebensfroh dahinrauschenden Musik. Nicht alles erscheint so gestaltet, wie es gedacht ist, der Schwung und wilde Jubel wird zuweilen noch von technischen Fesseln gehemmt. Dagegen zeigte sich die Fuge (1. Satz) als ein ganz prächtig gearbeitetes Stück und zudem als ein Stück voll reicher Erfindung und Empfindung. Vielleicht bietet Donaueschingen nächstes Jahr Gelegenheit, mehr von Stolcer zu hören.



Emmy Krüger (Sieglinde)

Georg Winkler springt, hüpft, schreitet, galoppiert in Hindemiths Fußstapfen mit erheblicher Geschicklichkeit daher. Erstaunlich, wie er, ohne umzupurzeln, ans Ziel kommt. Hindemiths Turbulenz, seine ihm eigentümliche Klangfarbe ist gut getroffen (sogar die Bratsche, die Hindemith wie immer unübertrefflich spielte, fehlt nicht). Im Ernst: Winkler ist ein Temperament, einer der was will und was kann. Er wird zu zeigen haben, wann und wie es ihm gelingt, auf eigenen Füßen zu stehen. Am wenigsten ist ihm der langsame Satz geraten, da versagt er vor allem im Klaviersatz. Aber die Ecksätze seiner Bratschensonate verraten ein sicherlich beachtenswertes Talent, das kräftig draufloszumusizieren versteht; daß dabei Hindemiths Rockschöße lustig mit herumfliegen, macht die Sache glücklicherweise nicht weniger lustig.

Von *Heinz Joachims* drei Klavierstücken, Op. 2, läßt sich herzlich wenig sagen. Brave, nicht eben aufregende Schulstückchen, die auf die Begabung Joachims sichere Schlüsse nicht zulassen. Erwin Schulhoff suchte mit Leidenschaft alles aus ihnen herauszuholen.

Isko Thaler erwies sich als ein temperamentvoller Musiker, der in seinen Gesängen für Alt und Klavier oft überraschend bilderreiche Phantasie von erstaunlicher Schlagkraft zeigt. Wenig Kopfschmerzen hat er sich noch über die Grenzen der Lyrik und der menschlichen Stimme gemacht, mit der er barbarisch umspringt. Es bedurfte einer so grundmusikalischen und technisch überlegenen Sängerin wie Martha Fuchs, um nicht ein klägliches Ergebnis zu zeitigen.

Die Kammermusikwerke wurden vom *Amarquartett* (dem ich Hymnen hier nicht mehr zu singen brauche) und vom Prager *Zika-Quartett* ausgeführt, das sich seit seinem ersten Auftreten beim II. Donaueschinger Kammermusikfest ganz außerordentlich entwickelt hat. In Schönbergs Serenade und Weberns Liederzyklus wirkten folgende ausgezeichnete Wiener Instrumentalisten mit: Viktor Pollatschek (Klar.), Wlach (Baßklar.), Fanni Slezak (Mand.), Hans Schlagradl (Gitarre), Rudolf Kolisch und Rudolf Winkler (Geige), Marcell Dick (Bratsche), Wilh. Winkler (Cello).

In einer Sonderveranstaltung gab es zum Schluß *Egon Wellesz'* „Persisches Ballett", ein tänzerisches Intermezzo (Op. 30). Keine Pantomime, sondern ein Tanzspiel von Liebe, Eifersucht und Tod; — das unwirkliche Spiel betont durch marionettenhafte Anfangs- und Schlußbetonung des tänzerischen Geschehens. Die Musik unterstreicht diese Absicht, sie will nichts Seelisches deuten, sondern auf der einen Seite den rhythmischen Antrieb zum Spiel, auf der andern Seite illustrierend programmatische Ausdeutung geben. Wellesz dürfte hier ein ihm ganz besonders gut liegendes Gebiet angebaut haben. Er hat eine erstaunliche Klangphantasie, die ihm für die illustrative Ausgestaltung sehr zustatten kommt; mit den einfachen Mitteln eines kleinen Kammerorchesters (unter geschickter Verwendung des Schlagzeuges) erreicht er ganz überraschende, eindringliche Wirkungen. Die Aufführung unter *Rudolf Schulz-Domburgs* musikalischer, *Dr. Niedecken-Gebhards* szenischer und *Kurt Joos'* choreographischer Leitung war mustergültig. Unter den Tänzern sind in erster Linie *Yvonne Georgi, Harald Kreutzberg* und *Joos* zu nennen, die auch vor dem Ballett in einer Anzahl Einzeltänzen bedeutendes Können und viel Geschmack zeigten. Ich möchte da besonders Yvonne Georgis ausdrucksvolle Tänze nach Scriabine und Casella und Harald Kreutzberg eminent humorvolle Auslegung der Walzer-Groteske von Erwin Schulhoff, der die Solotänze famos begleitete, erwähnen.

Wie alljährlich führte auch heuer wieder *Heinrich Burkard* eine Messe, diesmal Mozarts Missa brevis in B dur, mit vorzüglichem Gelingen auf. Als Solisten wirkten die ausgezeichneten Stuttgarter Konzertsänger *Anne Valet* (Sopran), *Martha Fuchs* (Alt), *Meinrad Streißle* (Tenor) und *Fritz Haas* (Baß) mit.

H. H.

*

93. Niederrheinisches Musikfest zu Aachen

Der Gedanke, Musikfeste zu feiern, ist trotz seines nun mehr als hundertjährigen Alters und trotz einschneidender konzerttechnischer und sozialer Umschichtungen und Erweiterungen bis heute lebendig geblieben. So haben denn auch die Niederrheinischen Musikfeste in diesem Jahre wieder eine Auferstehung gefeiert.

Zufälliger- aber doch recht merkwürdigerweise ist das 93. Niederrheinische Musikfest inhaltlich zu einem fast rein süd-südostdeutschen geworden, da sämtliche aufgeführten Komponisten und alle mitwirkenden Solisten entweder aus dem Süden und Südosten Deutschlands stammen oder dort ihren Wohnsitz

haben. Zwei der ersteren, Josef Meßner und Walter Braunfels, waren persönlich anwesend. Von der überlieferten Programmgestaltung — Chor-, Instrumental-, Solistenkonzert — war diesmal gründlich abgewichen worden, indem die Geburtstage Rich. Strauß' und Anton Bruckners zum Anlaß genommen wurden, beiden Meistern je einen Festtag einzuräumen. Der erste blieb der „Moderne" vorbehalten. Zu Gehör kamen an ihm Josef Meßner, Arnold Schönberg und Walter Braunfels mit für Aachen lauter neuen Werken: einer „Sinfonietta" für Klavier, kleines Orchester mit einem Sopransolo, der symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande" für großes Orchester und dem „Te Deum" für gemischten Chor, großes Orchester, Sopran- und Tenorsolo und Orgel.

Meßners, des Salzburger Domorganisten, Sinfonietta ist vor einem halben Jahre in Duisburg uraufgeführt worden. Das Werk hat in seiner äußeren Aufmachung keinen festlichen Charakter, hält sich aber innerlich auf festaufführungswürdiger Höhe. In der Thematik charakteristisch, rhythmisch vielfältig belebt, harmonisch eigenartig, aber maßvoll, in der Behandlung des einfach als Orchesterstimme gedachten, aber sehr anspruchsvollen Klavierparts geschickt, wirkte das einsätzige Stück dank seiner ursprünglichen Musikalität überaus sympathisch. Mit Hilfe von zwei so ausgezeichneten Solisten, wie es Josef Pembaur und Amalie Merz-Tunner sind und mit einem gerade neuen Werken gegenüber so geist- und liebevoll wie gewissenhaft arbeitenden Orchesterführer wie Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe waren von der Seite der Ausführenden her allerdings auch alle Vorbedingungen zu einer idealen Wiedergabe erfüllt. Dem Komponisten wie seinen Helfern trug die Sinfonietta reichen Dank ein. — Schönberg gegenüber zeigte sich die Festgemeinde auffällig zurückhaltender; vielleicht, daß darin auch die gruselige Erinnerung an die „Fünf Orchesterstücke" von vor zwei Jahren nachwirkte. Ich muß sagen, daß ich mir von „Pelleas und Melisande" ein anderes Bild gemacht hatte, als ich es jetzt gewahr wurde. Gewiß steckt der Komponist des Pelleas ganz in der Wagnerschen Tristanwelt drin, aber er ist doch auch schon ein unverkennbarer Schönberg der späteren Art. Das kommt m. E. am stärksten in der stark überladenen kontrapunktischen Themen- und Motivarbeit zum Ausdrucke, die beim Hören bezw. beim Erklingen doch nicht so unmittelbar wirkt, wie sie sich dem Auge in der



Hermann Weil (Hans Sachs)



Theodor Scheidl (Amfortas)

Partitur darbietet. Der überintellektuelle Schönberg verleugnete sich eben auch schon vor 22 Jahren nicht. Alban Berg z. B. stellt schon im Pelleas stolz das Auftreten von Quarten- und Ganztonharmonien fest: Schönbergs spätere harmonisch-orchestrale Domäne wird also schon damals in Benutzung genommen. Was das vielgerühmte Großterzenmotiv aus Melisandens Sterbegemach angeht, fand ich das zu meinem Staunen am nächsten Tage schon in Strauß' „Macbeth" melodisch und rhythmisch sehr ähnlich vorgebildet an. Also Derartiges schon um 1890 herum in Deutschland! Es ist nötig, darauf hinzuweisen, weil Paul Stefan und Alban Berg sich darin gefallen, in dieser Beziehung Schönbergsche Erstlingsrechte zu betonen. Darüber, ob ein Schönbergisches Werk überhaupt auf ein Musikfest von der Art der Niederrheinischen gehöre, waren die Meinungen hier stark geteilt. Die Ablehnenden durften für sich ins Feld führen, daß Schönbergs Schaffen für unseren Blick eine wesentlich zersetzende Richtung eingeschlagen hat, und daß die Schönbergianer auf die Frühwerke ihres Meisters mit einer gewissen Geringschätzung herabsehen. Wie dem auch sei: jedenfalls ließ Dr. Raabe sich durch kein Bedenken anfechten und bereitete dem Werke eine ganz hervorragende Aufführung. Der in der geforderten vollen Besetzung spielende große Orchesterapparat folgte ihm in der gefügigsten Weise. — Walter Braunfels dirigierte sein Tedeum selbst. So durfte der Hörer denn gewiß sein, der vier Tonbilder, zu denen der Komponist die Worte des Lobgesanges gestaltet hatte, in der zutreffenden Wiedergabe teilhaftig zu werden. Sowohl die Kölner Uraufführung als auch die Aufführung bei Gelegenheit des Kassler Musikfestes ist in diesen Blättern besprochen worden, also daß ich mich auf eine weitere Besprechung des Werkes heute nicht einzulassen brauche. Sicher gehört diese Komposition zu dem Beachtenswertesten, was unsere Zeit hervorgebracht hat, und so wirkte sie denn am ersten Festabend denn auch als das machtvollste der drei aufgeführten Werke. Der gehäuften Schwierigkeiten im Chorsatz wurde der städtische Gesangverein prächtig Herr, das Orchester war auf der Höhe, die Orgel bei Rud. Mauersberger in besten Händen, Amalie Merz-Tunner und Fritz Krauß (München) waren zwei stimmlich und seelisch überragende Vertreter ihres Faches. Braunfels sah sich am Schlusse der Aufführung begeistert Dankenden gegenüber. Von *Strauß* einheitliche Eindrücke mitzunehmen, ist selten

ganz möglich. Am wenigsten konnten mir die drei von Felicie Hüni-Mihascek (Wien) gesungenen Lieder zusagen. Die Cäcilie gehört auf kein Musikfest mehr, und die „Verführung" meinem Empfinden nach nicht in den Mund einer Konzertsängerin. Außerdem boten Stimme und Auffassung der Künstlerin keine außergewöhnlichen Genüsse. Fast noch ablehnender stehe ich der „Alpensymphonie" gegenüber: es gibt kaum eine äußerlichere Musik, die zudem mit so unglaublich reichen und glänzenden Mitteln ins Werk gesetzt wäre. Wohl ist Strauß in der Alpensymphonie in gewisser Hinsicht zur Einfachheit zurückgekehrt, aber auf Kosten des Seelischen, und wenn etwas keine Frage ist, dann das, daß von solcher Schein-Einfachheit nicht die erstrebte Erkräftigung der künftigen deutschen Musik ausgehen kann. Die Aufführung der Symphonie darf nicht anders als glänzend genannt werden: das war ein Klangblühen und -blenden, wie es berauschender hier noch kaum gehört worden sein wird. Am geschlossensten wirkten die symphonische Dichtung „Macbeth", Strauß' Erstling auf diesem Gebiete und die Burleske für Klavier und Orchester, auch ein Jugendwerk des früh seiner selbst sicheren Meisters. Pembaur war für die Burleske der rechte Mann, den ihr Technisches nicht schreckt und der mit ihrem Seelischen in höchst erfreulicher Weise fertig zu werden weiß. Dr. Raabe tat mit seinem Orchester ein übriges, um beiden Werken — von denen Macbeth ebenso wie die spätere Alpensymphonie Neulinge für Aachen darstellten — eine sehr freudige Aufnahme zu bereiten.

Fast nur Bestes ist vom dritten, dem *Bruckner-Tage* zu berichten. Er stellte musikalisch den Gipfel des ganzen Festes dar. Zwar kann ich den 150. Psalm für gemischten Chor und Orchester nicht zu den großen Eingebungen des Meisters zählen; aber als rauschender Abschluß eines wohlgelungenen Festes tut er seine guten Dienste. Wie Dr. Raabe die II. und die VII. Symphonie Bruckners gestaltete, besser: wie peinlich beflissen er die beiden Partituren nachgestaltete und so aus durch und durch von Bruckners Geist erfülltem Inneren heraus blühendsten, edelsten, erschütterndsten Klang werden ließ, wurde das Erlebnis des Festes und sichert Dr. Raabe einen Ehrenplatz unter den hervorragenden lebenden Bruckner-Dirigenten. Hoffentlich sind ein paar der nach solchen Leistungen losbrechenden Jubellaute in Bruckners stille Himmelsklause hinaufgelangt.

Künstlerisch hat das diesmalige Musikfest ohne Frage die noch immer andauernde Lebensfähigkeit der Niederrheinischen Musikfeste von neuem erwiesen. Hoffentlich hat diese Tatsache zur Folge, daß diese Feste in Zukunft wieder regelmäßig gefeiert werden. *Reinhold Zimmermann.*

*

Aus dem Schrifttum über Wagner

Wie oft wird der Kundige um einen kleinen Rat gefragt von solchen, die sich in Wagners Kunst und Umkreis einleben wollen! Vielleicht dienen wir unsern Lesern in willkommener Weise, wenn wir einiges planmäßig zusammenstellen, was sich einzeln verlöre. Schon das Gebiet der Lebensbeschreibung, das durch Glasenapp und Koch gründlichst bearbeitet zu sein scheint, gewährt, wie es die Forschung mit sich bringt, immer neue Einblicke. So hat Walter Lange unter dem Titel: *Richard Wagner und seine Vaterstadt Leipzig* (Siegel-Linnemann, Leipzig 1921; 300 Seiten) einen gewissen Querschnitt hergestellt, der Wagners Leben und Wirken im Hinblick auf seine Heimat verfolgt. Ein großer Stoff ist hier gemeistert und aus bloßer Gelahrtheit ins Lesbare und Genießbare gestaltet. Die zahlreichen Abbildungen und die übersichtlichen Verzeichnisse machen das Buch besonders wertvoll. Von Leipzig wenden wir uns nach Dresden. Im Verlag von Oskar Laube erschienen dort zwei Schriften, von denen die eine auf Grund neu erschlossener Quellen Wagners Verhalten während der Mai-Revolution von 1849 schildert, die andere Wagners Werke in Dresden, an der Stätte, da ihr Schöpfer in den vierziger Jahren wirkte, teils nach Entstehung, teils nach Wiedergabe und Einbürgerung untersucht. Für die Revolution konnte der Ratsarchivar und Stadtbibliothekar Dr. Georg Hermann Müller städtische Akten benützen; Verfasser der andern Arbeit ist Prof. Otto Schmid. Beide Bücher haben Bildnisschmuck. Als dritte Stadt kommt München in Betracht. Über München als Musikstadt berichtet neuerdings Ernst Bücken in Seidls reich geschmückter Sammlung: Die Musik (Siegel-Linnemann, Leipzig). Da spielt natürlich Wagner eine hervorragende Rolle.

Nun zu den Werken. Über die Jugendschriften R. Wagners, die erst 1906 von Richard Sternfeld (in Bd. 64/65 der Deutschen Bücherei) veröffentlicht wurden, um dann 1914 vollzählig in die neuen Gesamtausgaben überzugehen, schrieb *Paul Bülow* eine Doktorarbeit, die 1916 in Gießen herauskam. Weiter erwähnen wir von Dr. *Paul Gerhard Graap* die beachtenswerte Einführung (Breitkopf & Härtel, 1921) in das Drama Jesus von Nazareth, das zwar nur als Entwurf vorliegt, in Verbindung mit den beigefügten Gedankengängen und Bibelstellen jedoch einen tiefen Einblick in Wagners Innenleben tun läßt, wie es sich gerade 1848 auf 49 reichbewegt entwickelte. Graap geht auf die literarische, revolutionäre, sozialistische, philosophische Umwelt ein und zeichnet dort viele gleichlaufende Linien, die aber mit ganz eigenartiger Umbiegung in die ursprüngliche Anschauungswelt Wagners einmünden, welcher Entgegengesetztes unerwartet verbindet. Die Selbständigkeit des Dramatikers tritt neben allen jenen Nachweisen von Ähnlichkeit genügend hervor. Über die einzelnen Werke findet jeder, dem es um geistiges Erfassen zu tun ist, in dem kleinen Buche Das Drama Wagners von *Chamberlain* (Breitkopf & Härtel) dauernde Anregung. Nun können wir aber zugleich zu den einzelnen Werken eine Reihe wertvoller Beiträge nennen. Da hat Prof. Dr. Meinck in Liegnitz (im dortigen Verlage Burmeister, 1920) Erläuterungen zum Ringe des Nibelungen herausgegeben, die in fünf hübschen, geschmackvoll ausgestatteten Bändchen (von 75—130 Seiten) vorliegen; den vier Werken geht noch die Einleitung voraus. Meinck ist als Kenner und Forscher der deutschen Sage bekannt. Er weiß nicht bloß aus den schriftlichen Quellen eine erstaunliche Fülle neuer Vergleiche, Beziehungen, Gesichtspunkte beizubringen, sondern hat sich auch der Mühe unterzogen, den einzelnen Landessagen, deren lebendige Überlieferung keineswegs ganz erloschen ist, nachzuspüren und sie zum Verständnisse großer und kleiner Züge in Wagners Dichtung heranzuholen. Tiefsinnig äußert sich Robert Saitschik über die Welt- und Lebenserfahrung, die der Ring enthüllt, in Wotan und Brünnhilde (Oskar Beck, München, 1922, 2. Aufl.).

Zu den herrlichen Meistersingern liegt ein Neudruck vor, der Wagners Dichtung mit zwei Schauspielen von Deinhardstein verbindet, welche unter den allgemeinen Begriff der „Quellen" fallen; dies alles enthält (auf 336 Seiten) der fünfte Band des „Domschatzes" (Dom-Verlag, Berlin; 1921). Goethe war es, der durch sein Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung" den Anlaß zu dem Hans Sachs-Drama gab, das der Wiener Dichter Deinhardstein 1828 in Berlin, 1829 in Wien herausbrachte; Goethe selber leitete die Berliner Aufführung mit einem Prologe ein, Philipp Reger hat (1840) nach diesem dramatischen Gedichte die entsprechende Oper für Lortzing umgearbeitet. Von Deinhardstein kommt außerdem eines seiner Künstlerdramen in Betracht, nämlich der 1823 erschienene „Salvator Rosa", worin der Gedanke der Preisverteilung durchgeführt ist. Laura soll infolge eines Vermächtnisses nur einen Maler freien, der den ersten Prei



Generalmusikdirektor Busch, Hermann Weil (Hans Sachs), Carl Clewing (Parsifal), Eugen Guth (Falner)

erhalten werde. Über weitere Anregungen, denen Wagner stattgab, handelt ein Nachwort des Herausgebers Frans Gademack; insbesondere gedenkt er des Romantikers Hoffmann und seiner Erzählungen: „Signor Formica" und „Meister Martin, der Küfner und seine Gesellen". Man versäume auch nicht, die Ausführungen des Literarhistorikers Max Koch im dritten Bande seiner Wagner-Biographie (S. 111—128), sowie Hans von Wolzogens Einleitung zu Wagners „Entwürfen" (Siegel-Linnemann, Leipzig) nachzulesen. Die Kenntnisnahme der Stücke Deinhardsteins empfiehlt sich vor allem deshalb, damit man des Taktes, der dramatischen Wucht, der dichterischen Größe innewerde, die Wagners „deutsch-völkisches Lustspiel" (wie es Max Koch nennt) vor ähnlichen Versuchen unterscheidet. Zum Tristan erinnern wir die Leser zunächst an das bedeutende Werk über die Romantische Harmonik von Dr. Ernst Kurth, dem Berliner Gelehrten, der schon früher durch seine Werke über die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und über den linearen Kontrapunkt Aufsehen erregte. Diese Bücher liest der Musiker mit Wonne, weil sie ihm, wie die von August Halm, sachliche Aufschlüsse ohne alle Redekunst darbieten. Über das Tristan-Vorspiel findet man ferner im fünften Hefte des 3. Jahrganges der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Februar 1921; Breitkopf & Härtel, Leipzig) eine ausgezeichnete Abhandlung von Siegfried Anheisser. Auf meine Ausführungen im zweiten Bande des Wagner-Jahrbuchs (1907), welche die Form Wagners betreffen, kann ich hier natürlich nicht zurückkommen, darf aber erwähnen, daß neuerdings Dr. Alfred Lorenz (früher in Koburg, jetzt in München) die musikalische Form auch des Ringdramas zum Gegenstande einer besonderen Untersuchung gemacht hat. Wiederum von anderer Seite, nämlich der des Ausdrucks und der geistigen Werte, die im Tristan gesammelt sind, behandelt dies Drama in sinnigster Weise der Münchner Tondichter Adolf Vogl. Durch sein eigenes Schaffen sicher mitzusprechen befugt, bietet er außer Belehrung über den Ausdruck noch den Tiefblick in rein gedankliche Zusammenhänge. Ganz in dieser Betrachtungsweise hat er auch sein anderes Buch über den Parsifal durchgeführt (beides bei Hugo Schmidt, München). *Hohbergers* Buch über die Entstehungsgeschichte des letzten Werkes müssen wir besonders würdigen.

Wir nähern uns dem Zeitpunkte, da die freigegebenen Aufführungen des Weihefestspiels die Sehnsucht nach Bayreuth selber tatkräftig zu wecken scheinen. Dieses Jahr wird mancher die Festspiele in der Erkenntnis aufsuchen, daß über die Frage des Parsifal-Schutzes das deutsche Volk mit Ausnützung aller Mißverständnisse ungenügend oder falsch unterrichtet war. Dem, der eines eigenen Urteils froh werden will, sei namentlich empfohlen, was Prof. Dr. Artur Seidl in seinen sechs Wagneriana-Bänden (teils bei Schuster & Löffler, Berlin, teils bei Gustav Bosse, Regensburg) über die Fragen vorzubringen weiß, die irgendwie mit dem Parsifal zusammenhängen. Auch die Schriften über Parsifal und Urheberrecht von Friedrich von Schoen (Siegel-Linnemann, Leipzig) und über die ethische Bedeutung des Parsifals von Dr. Siegmund Benedict, dem Herausgeber der Breitkopfschen Briefauswahl (jetzt in Elberfeld an der Bergisch-Märkischen Zeitung tätig) sind nicht zu übersehen. *Hans von Wolzogen*, der bekannte Herausgeber der Bayreuther Blätter (die bald 50 Jahre hinter sich haben), ist mit Neuauflagen seines sinnigen Wagner-Breviers und seines aufschlußreichen Bayreuth-Büchleins hervorgetreten; beides erschien, hübsch ausgestattet in Seidls Sammlung: „Die Musik" (Siegel-Linnemann, Leipzig).

Unser erster Rundgang ist zu Ende. Anschließen dürfen wir hier auch jenen Zweig des Wagner-Schrifttums, der *Siegfried Wagners* Schaffen vor uns ausbreitet. Allen Hemmungen trotzend, hat der Schöpfer einer stattlichen Reihe musikalischer Dramen, die sich in einem eigenen Stile bewegen, seine künstlerische Persönlichkeit behauptet, und wenn er sich im Wettbewerb mit neuesten Erscheinungen, die Gunst finden, noch nicht überall durchgesetzt hat, so dürfte es hierfür nicht viele klare Gründe, um so mehr unklare Ursachen geben. Man mag sich zu den Märchenschöpfungen Siegfried Wagners mehr oder weniger freundlich stellen, zuerst scheint es doch unsere Pflicht, Kenntnis davon zu nehmen, was ein deutscher Künstler hervorbrachte. Wer Sinn für deutsche Sage oder Geschichte hat, wird willkommene Anregungen aus dem großen, zugleich sehr wohlfeilen Buche von Paul Pretzsch über Siegfried Wagner schöpfen und vielleicht später zu Glasenapps noch größerem Werke greifen (beides bei Breitkopf & Härtel, Leipzig). Eine anregende Betrachtung von Paul Pretzsch steht auch im Maiheft 1921 der Zeitschrift „Deutschlands Erneuerung" (J. F. Lehmann, München). In diesen Wagnerschen Umkreis fügen wir auch die neue Liszt-Biographie von Bruno Schrader ein; sie bildet den 21. Band der Sammlung



Von links: Generalmusikdirektor Dr. Muck, W. Soomer (Hagen und Hunding), W. Elschner (Mime), Dagmar Schmedes, Agnes Hooslef, Generalmusikdirektor Balling, Generalmusikdirektor Busch

„Berühmter Musiker“, die, vom Harmonieverlage begonnen, in die Schlesische Verlagsanstalt (Schottländer) in Berlin übergegangen ist. Die ungewöhnlich reichhaltige Ausstattung, der geschmackvolle deutsche Schriftdruck sind keineswegs die einzigen oder hauptsächlichen Vorzüge des Buches. Wir müssen vielmehr dem Verfasser nach genauer Durcharbeitung seines Textes aufrichtigen Dank wissen für die Art und Weise, wie er das Leben Listzs vorüberführt, wie er seine Erzeugnisse und Schöpfungen beurteilt und wertet. Er wahrt sich den Blick aufs Ganze und hebt Symphonien, symphonische Dichtungen, Oratorien, h moll-Sonate als die bedeutendsten Werke lebendig und anschaulich heraus. Nur eines verstehe ich nicht: die Abneigung gegen Bayreuth! „Getrennt, wer mag sie scheiden“, möchte man Schrader zurufen, der namentlich Liszts Ton in Bayreuth bedauert, als wäre gerade dieser Ort ganz ungeeignet gewesen. Dr. *Karl Grunsky*.

*

Eine Meßner-Uraufführung in Duisburg[1]

Wer ist Joseph Meßner? Er gehörte bis vor einigen Jahren zu der großen Menge von Komponisten, von denen man außerhalb Salzburgs, wo er als Domorganist wirkt, und wo österreichisches Musikantentum noch immer lebhaft blüht, wenig sprach. Die Heidelberger Tagung des Verbandes katholischer Akademiker, in der die Kirchenmusik besprochen wurde, stellte seinen Namen plötzlich in den Brennpunkt der Diskussion. Den Anhängern kirchlich strenger Stilformen war das neue Werk Meßners, die *Missa poetica*, eine symphonisch gehaltene Orgeldichtung mit Baritonsolo zu religiösen Texten von Ilse von Stach, zu modern, während die Anhänger des musikalischen Fortschritts Anfänge eines neuen kirchenmusikalischen Stils darin erblicken wollten. Die Aufführung der Missa in Duisburg bestätigte diesen Eindruck. Die Singstimme schwebt psalmodierend frei über der Orgelbegleitung, die Einbettung der Charakterthemen in diese geht mit einer farbigen, aber doch kraftvollen Harmonienbildung Hand in Hand, die sich an Reger geschult hat. Auch die hier aufgeführte *Messe in D* macht den Versuch, mit modernen, musikalischen Ausdrucksmitteln einen neuen Stil kirchlicher Musik zu schaffen. Man kann diese Messe, die für vierstimmigen gemischten Chor, Orgel und Bläserseptett geschrieben ist, barock-pompös nennen. Man muß sozusagen alles vergessen, was man bisher für untrennbar von einem streng kirchlichen Stil der Messe hielt, also vor allem die Einfachheit der Harmonien. In dem Meßnerschen Werk herrscht die an malerischen Farben überreiche Feierlichkeit des modernen religiösen Gefühls, und daß dieses wieder in die Raumverteilung des Barock einbiegt, beweisen nicht nur die Anzeichen auf musikalischem Gebiet. Daß Meßner ein echter Erbe Bruckners und doch auf Wegen zu finden ist, die ihn wahrscheinlich zu einer neuen Evolution der Musik führen werden, bewies die *Uraufführung* seiner *Sinfonietta für Klavier und Orchester*, eines Werkes, das in starker Unabhängigkeit dasteht, da es für die Innerlichkeit des Komponisten eine eigene Orchestersprache fand. Diese echte Schöpfung des Sturms und Drangs ist vielsagend und vielversprechend wegen des starken symphonisch-dramatischen Charakters des Aufbaus und des eminenten kompositorischen Könnens des noch jungen Domorganisten, dessen polyphone, von der Orgel beeinflußte Ausdruckskraft dennoch immer gezügelt bleibt und in stillen, lyrischen Partien wie eine selbständige Fortsetzung des Schubert-Bruckner-Klangs anmutet. Da der Klavierpoet Josef *Pembaur* mit der ganzen, großen Kunst seiner reifen Persönlichkeit den Klavierpart spielte und so das schwierige Werk, das von Generalmusikdirektor *Paul Scheinpflug* mit feinster Abstufung der Klangerscheinungen dirigiert wurde, eine untadelige erste Wiedergabe fand, war auch der Erfolg ein ungewöhnlich großer. *Uraufgeführt* wurde auch eine *„Fantasie und Fuge Op. 14 für Klavier“* von Meßner, ein Werk, das in der folgerichtigen Harmonik, in der Gediegenheit der Mittelstimmen, in der Verwendung chromatischer Figuren überall von der von Schönberg ausgegangenen Entwicklung sich angeregt zeigt — bereits aber auch diese Entwicklung überwunden hat. Emma *Martin* (München) spielte das wegen technischer Schwierigkeiten nicht einfache Stück mit großer pianistischer Reife und edlem Ausdruck. Edel kann man auch die *Marienlegenden* für Alt, Streichorchester, Harfe und Horn nennen. Die beiden Legenden wurden hier zum erstenmal zu Gehör gebracht und hinterließen tiefe Eindrücke. Die ätherisch zarten Gesangsmelodien auf Mutterliebe und Gläubigkeit einen sich mit echt österreichischer Wirklichkeitsfreude der orchestralen Begleitung. Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß Meßner an dem für ihn noch besonders veranstalteten Orgelabend freie Improvisationen an der Orgel zum besten gab. Er zeigte sich, wie ja seine Improvisationen im Salzburger Dom schon längst bewiesen haben, als Meister in diesem Fach. Dr. *H.*

[1] Anm. Aus Raummangel verspätet gebracht. D. Schriftltg.

✡

„Das Rosengärtlein“ von Julius Bittner.

Ganze drei Tage vor Schluß der Spielzeit hat man, auch dies ein Zeichen der immer unmöglicher werdenden Zustände an unserer Staatsoper, die Erstaufführung dieser seit zwei Jahren fertigen Oper angesetzt. Sie ist, vielleicht sichtbarer noch als Bittners ganzes Opernschaffen, fest verwachsen mit dem Poeten unserer Heimat, wie das Schloß Aggstein, auf dem die Handlung vor sich geht, heute noch als romantische Ruine das sagenerfüllte Donautal der Wachau beherrscht. Zur Zeit der letzten Babenberger Sitz des wilden Raubgeschlechts der Kuenringe, erstürmt, zerstört, zwei Jahrhunderte später von Georg Scheck von Wald neu erbaut, einem Raubtier und Übeltäter wie die früheren Besitzer, als Schrecken aller der Schreckenwalder genannt, lebt sie in der Sage vom Rosengärtlein fort. Dies ist ein noch heute gezeigter kleiner Felsvorsprung außerhalb der Burgmauer, der hunderte Meter senkrecht zur Donau abbricht, den teuflische Unmenschlichkeit bestimmte, freier Kerker den Unglücklichen zu sein, denen die Wahl gelassen war zwischen Verhungern und tödlichem Absturz. Aus dem späteren Erfinder dieser Methode und dem raubritterlichen Ahnherrn machte Dichterrecht eine einzige Figur, den Hadamar von Kuenring, der sich ein blondes Mädchen rauben läßt und es durch die bewährte Drohung mit dem Rosengärtlein sich gefügig machen möchte. Sie aber, in seine kraftvolle Männlichkeit verliebt, solange sie ihr nicht selbst zu nahe trat, wendet das Blatt, flüchtet freiwillig auf den gefährlichen Platz, wirft den einzigen Schlüssel, der sie in die Freiheit, das heißt in des Kuenrings Arme führen könnte, in die Tiefe und stürzt sich ihm nach, nachdem sie sich zu ihrer großen, nunmehr erstorbenen Liebe bekannt hat. Der Mörder, aufs tiefste erschüttert, überdrüssig seines rohen Lebens, entläßt seine Knechte, erwartet den Tod in seiner Burg, gegen die die rächenden Bauern stürmen. Dieser letzte Teil erfüllt nicht ganz, was die zwei ersten Akte, knapp und wirksam gebaut, verheißen. Es ist nicht gerade Läuterung und Buße, wenn der Ermordeten kaum mehr gedacht wird, und der trotzige Held die letzte Stunde seines Lebens beim vollen Pokal und in den Armen seiner orientalischen Freundin verbringt. Die Historie, die den Bekehrten auf der Pilgerfahrt zum Bischof von Passau, der ihn vom Kirchenbann lösen soll, im Straßengraben verenden läßt, hat jedenfalls folgerichtiger und besser gedichtet. Es ist schade um dieses Buch, das beinahe ganz ausgezeichnet geworden wäre. Trotzdem bleibt noch vieles Schöne und die Musik hat nichts unterlassen, es ins hellste Licht zu rücken. Es ist viel warme,

aus vollem Herzen gesungene, wirklich gesungene und empfundene Lyrik darin, dazu kräftige Mahlerische Marschrhythmen, heftige dramatische Steigerungen, starke Akzente. Volksarteinfaches, Choralfrömmigkeit wechselt mit modernerer harmonischer Würze, in ruhiger klarer Homophonie und deutlicher Erinnerungsmotivik ohne psychologisches Deuteln und polyphone Tüfteleien. Ein ehrliches, aufrechtes, erdgewachsenes Stück Heimatkunst, mehr Gemüt als Geist offenbarend, doch überdies ein solides Können, das auch in der besonders durchsichtigen, wohlklingenden, obwohl jedem Raffinement abholden Orchestrierung offenbar wird. Der stürmische Erfolg galt dem beliebten Autor wie dem Werk und gewiß auch der Aufführung, deren musikalischer Teil dank dem dirigierenden *Alwin*, den Sängern Frau *Born*, Fräulein *Anday*, die sich immer mehr entwickelt, den Herren *Jerger*, *Hofer*, *Norbert*, *Arnold* und *Madin*, freilich weit vollkommener gelang als der szenische, in dem die Regie des Herrn *Turnau* manchen Mißgriff verschuldet hat. Ein Erfolg, der hoffentlich dieses Werk vor dem Absturz in die Vergessenheit bewahren wird, wohin ein kunst- und lebensfeindliches Prinzip unserer Opernleitung Novitäten so gerne verschwinden sieht. So daß man die Wiener Staatsoper schon das Rosengärtlein neuer Opern nennen könnte!

Dr. *R. St. Hoffmann.*

*

Volkmar Andreae: „Abenteuer des Casanova"

Vier Einakter von *Ferdinand Lion*.
Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 17. Juni 1924.
(Szenische Einrichtung *Alfred Reucker*, musikalische Leitung *Fritz Busch*.)

Während *Albert Lortzings* „Casanova" (Leipzig 1841) den berühmten italienischen Frauenjäger, Globetrotter und Memoirenschreiber zum Angelpunkte einer zusammenhängenden Oper gemacht hat, wählte *Ferdinand Lion* die lose Aneinanderreihung von Bildern ohne sogenannte „Rahmenhandlung" wie in „Hoffmanns Erzählungen". (Zur besseren Charakterisierung der überragenden Persönlichkeit des historischen Abenteurers!) Bild 1 führt den Titel „Die Flucht aus Venedig". Casanova hat sich aus den Bleikammern des Gefängnisses befreit und ist, nach einer tollen Jagd, den Häschern entkommen. So gelangt er just in den Palast des Inquisitors, der ihn von neuem verurteilen soll. Gerade findet dort ein Maskenfest statt und er benutzt die Gelegenheit, mit dem ihm bekannten Hausfreunde (Cicisbeo) die Kleider zu tauschen. Nunmehr entdeckt er sich der für ihn entbrannten, liebebedürftigen Frau des Inquisitors, die ihn sicher durch die Wachen geleitet. Bild 2 „Casanova in Paris"! Im Modemagazin erscheint er als vornehmer Kavalier. Nacheinander fliegen ihm eine Gräfin, eine Grisette, eine Verkäuferin zu. Anscheinend teilnahmslos sitzt die Kassiererin still in der Ecke. Da Casanova sich ihr endlich nähert, fliegt die alternde Schöne ihm an den Hals. Beide ab. Die Zurückgekehrten, der Ladeninhaber und die Verkäuferin finden das Nest leer. Der Chef ist untröstlich, die Kleine jedoch hat den Schlüssel zu seiner Haustür erhalten, den sie in seliger Vorahnung küßt. Während die beiden ersten Bilder vorwiegend heiterer Natur sind, wohnt in dem dritten, dem „Spanischen Nachtstück", das Grauen. Hier zeigt sich Casanova nur als halber Held. Im Gemach der Sängerin Nina überfällt ein brutaler Nebenbuhler den Italiener, Casanova pariert geschickt. Schließlich überläßt er jedoch dem Spanier das Feld. Dieser soll allein sein Glück versuchen. Gelingt es ihm nicht, so hat Casanova wieder freie Bahn. Nina kommt und strömt ihre Sehnsucht nach dem venetianischen Freunde in einer Trillerkette aus. Da gewahrt sie den Fremden und erschrickt. Dieser wirft sich mit brutaler Kraft auf sie, um ihren Trotz zu beugen. Nina, in höchster Not, ersticht den Spanier mit seinem eigenen Dolche. Auf den Lärm hin sind die Nachbarn herbeigeeilt. Nina hat eben noch Zeit gefunden, die Gardine zuzuziehen und dadurch die Leiche zu verbergen. Da erscheint Casanova, nun gehört Nina ihm, da sie, wie er glaubt, den Fremden verschmäht hat. Was liegt Casanova an den Leuten, er bestürmt die Sängerin, diese bittet ihn vergeblich, von ihr abzustehen. In ihrer Verzweiflung zieht sie den Vorhang zurück, und — der Leichtfertige macht sich aus dem Staube. („Die Nacht ist mir verdorben".) Feige überläßt er die arme Nina der sie umdrängenden Menge. Ritterlichkeit ist nicht seine Sache. Rrrr, ein anderes Bild! „Casanova in Potsdam", spielt im Gerichtssaal. Er ist angeklagt, weil er die Braut eines jungen Philosophen verführt hat. Zu seiner Verteidigung bringt der Venetianer eine Anzahl schwarzverhüllter Damen mit, frühere Geliebten, die jetzt dem Ballett angehören und vor dem Tribunal einen Reigen aufführen. Auf diese Weise bringt Casanova den Richter, einen gutmütig-dummen, von den Frauen bisher verschmähten Junggesellen, der selbst in den Tanzwirbel hineingezogen wird, um den Verstand. Ein Freispruch erfolgt. „Der Weg nach Wien ist frei, auch Warschau hat er noch nicht gesehen. Er bebt vor Ungeduld".

Der Text könnte stellenweise straffer gefaßt sein und mehr Inhalt bieten. Die Schilderung der jeweiligen Umwelt ist recht gewandt, die Sprache zeugt in Einzelheiten von Farbigkeit und Klangsinn. Der Einschlag des „Spanischen Nachtstückes" brutale Kinodramatik. Im letzten Bilde fehlt das Spezifisch-Potsdamhafte, das Fridericianische. An seine Stelle treten, namentlich gegen den Schluß hin, possenhafte Allüren.

Auch der Komponist hat gerade im Schlußbilde mit der musikalischen Zeichnung einen Fehlgriff getan. Was soll der Tanzrhythmus der Wiener Kongreßzeit? Wie anders hat d'Albert im „Flauto Solo" die preußisch-potsdamhafte Umwelt getroffen. Recht charakteristisch ist das symphonische Zwischenspiel zwischen Bild drei und vier („Casanovas Fahrt in der Postkutsche durch das romantische Deutschland"). Dem Tondichter sitzt Richard Strauß im Nacken. Gewiß kann niemand, der heute Spielopern schreibt, um den „Rosenkavalier" herum. Aber da springen deutliche Zitate wie das „Quinquin-Motiv" auf. Auch „Ariadne" grüßt herein. Im ganzen genommen hat jedoch der Komponist, der vor einigen Jahren mit einem symphonischen Werke in Dresden (auch als Dirigent) großen Erfolg erntete, durch diesen musikdramatischen Erstling eine hervorragende Talentprobe abgelegt. Man darf Hoffnungen auf ihn setzen.

Die Aufführung war glänzend ausgestattet. Sie bildet schon in dekorativer und kostümlicher Hinsicht eine dresden-gerechte Sehenswürdigkeit. Auf die Einstudierung hatten Generalintendant Dr. *Reucker* und Generalmusikdirektor *Fritz Busch* großen Fleiß verwandt. *Staegemann* in der vierfachen Titelrolle war von zwingender Wirkung, besonders in launig-überlegenem Spiel. Neben ihm ragten hervor *Eva Plaschke-von der Osten* (Bild 1), die Damen *Wolf*, *Kolniak*, *Stephan*, *Fiebiger*, sowie *Lange* (Bild 2), *Liesel v. Schuch* und *Burg* (Bild 3), ferner *Ermold* und eine junge begabte Debütantin *Irma Quitzow*, mit frischer unverbildeter Stimme (Bild 4). Der Beifall setzte nach dem ersten, dem in sich geschlossensten Akte stark ein, flaute dann nach der Gleichmacherei des zweiten und der Kinodramatik des dritten Aktes merklich ab, um nach dem operettenartigen Schlußbilde wieder aufzuleben. Da wurde mit den Hauptbeteiligten auch der Komponist oft gerufen, der die folgenden Wiederholungen (über ein halbes Dutzend) persönlich leitete und zumeist ein gut besetztes Haus vorfand. Man darf dem sympathischen Musiker wünschen, daß sein „Casanova" auch nach den am 21. Juli beginnenden Ferien im Semperhause noch weiterlebt.

Prof. *H. Platzbecker.*

MUSIKBRIEFE

Essen. (Vom Essener Musikverein.) Mit Bruckner und Reger beschloß der Essener Musikverein bekenntnishaft seine ungleichwertigen Vorführungen des Konzertwinters 1923/24. Wurde Bruckners große f moll-Messe in guter Kräfteverteilung der Sänger, kompakter Orchesterschürzung und großzügiger Durchführung relativ günstig beherrscht wiedergegeben, so scheiterte die Gesamtwirkung im Regerschen Opus 106 (100. Psalm) an der choristischen Unzulänglichkeit des Gesangskörpers. Bruckners naives Musikantentum wirkt sich am reinsten in seinen Messen aus, denen freilich das Faustische schöpferischer Subjektivität im tragischen Zerwürfnis des Einzelnen mit der niederen Welt abgeht. Ist eigentlich auch alles Kirchenmusik, was der süddeutsche Neusymphoniker seinem „lieben Gott" zu Ehren je konzipiert hat, so stellt doch diese glaubenstrunkene Messe mit ihrem unerschütterlichen Credo und dem innig verzückten Benedictus eine musikalische Inkarnation dar, die nur vom geistig unbelasteten Kinderglauben in Herzenseinfalt erfühlt werden kann und am richtigsten in den Bezirk kirchlichen Weihrauchnebels gehört. — Regers religiöse Inbrunst glänzt in einer mehr ekstatischen Glut und einem Eigenwuchs, der die Herzen seiner Hörer bang bedrückt und an Entladungen gesteigerten kontrapunktischen Aufruhrs erheben läßt. Seit 1905 hat Reger seinen „100. Psalm", der als persönliches Bekenntniswerk diese zwar stereotyp gewordene, uns aber so fremde Anleihebezeichnung gar nicht verdient, mit sich umgetragen und erst nach vierjährigen Gestaltungsbedenken die Partitur fertig hinausgehen lassen. Er hat darin eine irdisch allumfassende Großorgel aus Menschenstimmen, Streichkörper, jubilierendem Blech und klingenden Pfeifen zu einem klaren Riesenbauwerk gefügt, das vollendete Registrierung verlangt. Trotz meisterhafter Zusammenfassung durch Max Fiedler blieb die redliche Chorbemühung des Essener Musikvereins vorerst noch ohnmächtiges Pygmäenwerk. Trompeten und Posaunen erfochten überragend den Sieg. — *Rolf Cunz.*

*

Hagen i. W. Nachdem Intendant Dr. Krüger unsere Oper zu neuem Leben erweckt, hauchte ihr Kapellmeister Karl Elmendorf die Seele ein. Elmendorf, ein sorgfältiger, gewissenhafter Dirigent und gediegener Musiker hat inzwischen am Aachener Stadttheater eine ihm genehmere Wirkungsstätte gefunden; wir mußten uns mit seiner einjährigen Wirksamkeit begnügen. Diese war allerdings, um es mit einem Wort zu sagen, hervorragend, auch nach Abzug dessen, was auf das Konto seiner vorzüglichen Mitarbeiter, Oberspielleiter Alexander Spring und Bühnenmaler Kolter ten Hoonte, zu buchen ist. Das Hagener Publikum konnte sich durchstudierter, Provinzleistungen überragender, abgeschlossener Aufführungen des gesamten Rings, Tristan, Tannhäuser, Armer Heinrich, Höllisch Gold, Joseph in Ägypten (Méhul), Verkaufte Braut u. a. erfreuen. Die Spitzenkräfte Kammersänger Engelhardt (Tenor-Heldenfach), die Sopranistin Emma Börgmann-Hörn (vollendete Agnes in Armer Heinrich), die Altistin Marie Luise Küster und der lyrische Tenor Kurt Gaalen, waren am erfolgreichsten beschäftigt. — Städt. Musikdirektor Hans Weisbach, der an den Erfolgen der Hagener Oper mit dem etwa ein dutzendmal wiederholten Tannhäuser Anteil hatte, war der Hauptträger eines reichverzweigten und man kann auch hier sagen, höchst erfolgreichen Konzertlebens. Willig folgt ihm seine Gemeinde in der Bevorzugung der seiner Musiknatur verwandten Romantiker, obgleich m. E. zur Grundierung des Kunstsinnes der Bürgerschaft einer verhältnismäßig jungen Musikstadt gerade das Werk Bachs, Händels, auch Mozarts unumgänglich, gleichsam für den ausübenden Tonkörper von instruktivem Wert ist. — Nach und nach hörten wir fast das gesamte Werk Bruckners, dessen reine Pracht und Größe unter Weisbachs Stab sich ausnahmslos sonnengleich erhebt und ausstrahlt. Diesmal waren es die dritte, vierte und fünfte Symphonie, von Brahms die erste und zweite, von Beethoven die erste und fünfte, die mit des Rudi Stefans beiden Orchestermusiken (die eine mit der Solovioline) Liszts Faust-Symphonie, Straußens Till und Don Juan und Buttings Trauersymphonie, zehn Symphonie-Abenden das programmatische Rückgrat verliehen. — Zur rein deutschen Kunst Johannes Brahms steht Weisbach im engsten Verhältnis und eine jede dieser Symphonie-Aufführungen kann als ein besonderes Ereignis betrachtet werden. — Die Ergänzung zu den rein orchestralen Darbietungen waren Konzerte namhafter solistischer Vertreter wie Walter Rehberg (Pfitzners Klavierkonzert), Willi Hülser (Strauß' Burleske), Alma Moodie (Konzerte von Bach und Mozart), Anton Schönmaker (Beethovens Violinkonzert), der Unterzeichnete (mit Mozarts Krönungskonzert in D dur) u. a. — Die Konzertgesellschaft, Hagens ältestes und vornehmstes Kunstinstitut, trat unter üblicher chorischer Unterstützung des Städt. Gesangvereins, mit drei Standartwerken: Bachs Matthäus-Passion, Cornelius' Barbier und Pfitzners Romantische Kantate auf den Plan und hielt damit ihren alten Ruf hoch. Die Romantische Kantate, die übrigens vor einigen Tagen wiederholt wurde, war ohne Zweifel eine der besten Aufführungen des Werkes überhaupt. Außerdem ließ die Konzert-Gesellschaft noch den hier geborenen und geschulten Heinrich Rehkemper, Edwin Fischer, und den sich vorteilhaft einführenden Pianisten Heinz Jolles (Berlin) zu Solisten-Abenden kommen. — Kurz seien Weisbachs Kammerkonzerte gestreift: Der Abend mit der bezaubernden Amalie Merz-Tunner, das Havemann-Quartett, diesmal nicht prima aufgelegt, das aufstrebende Schoenmaker-Quartett, ein Konzert mit Tochs Chinesischer Flöte u. a. Zum erstenmal beehrten uns die Konzertagenten mit sogenannten Star-Konzerten. Zu den Veranstaltungen, die ein meist zweifelhaftes Kunst-Publikum mit ungeheuerlicher Reklame hereinlegten, gehörten der Klavier-Abend d'Alberts, der Tenor-Abend Björn Taléns und Emanuel Feuermann, dem sein hiesiges Konzert offenbar kein Vergnügen bereitete. An berühmten Vertretern der Gesangskunst hörte man Schlusnus, Leo Schützendorff, Fritz Windgassen, Hermann Schey, Karl Erb (Evangelist), Hans H. Nißen (Christus) und als Bachsängerin, verkehrt an ihrem Platze, Anna Erler-Schnaudt. Neben diesen Hauptvertretern behauptete sich die einheimische Sopranistin Julie Rosenberg und Marta Heinemann-Knörzer, die viel gerühmte Duisburger Altistin Anni Kindling mit Ehren. — Die Oratorien-Aufführungen des bestens geschulten Paulus-Kirchenchors unter der stilkundigen Hand des Kirchenmusikdirektors Heinrich Knoch (Mendelssohns Elias und Händels Samson) bilden eine wertvolle Ergänzung des Kunstlebens, das auch durch einen gehaltvollen Duo-Abend Arthur Laugs (Klavier)-Josef Péischer (Köln) und den Kammerzyklus des sich redlich bemühenden Hanner-Meißner-Quartetts ergänzt wurde. *Heinz Schüngeler.*

BESPRECHUNGEN

Bücher.

Hans von Wolzogen: Lebensbilder. Gustav Bosse, Regensburg 1923. 52. Band der deutschen Musikbücherei.

Vielleicht kennen unsere Leser Klaibers Geschichte der deutschen Selbstbiographie. Mit allen Ehren behauptet sich Wolzogens feines Büchlein, wenn man es als Glied in der großen Kette von deutschen Lebensläufen ansieht. Zwar ist der Verfasser, der seine Erinnerungen an Richard Wagner besonders mitteilte, gerade hinsichtlich des Bayreuther Umkreises, in welchem er Sinn und Ziel seines Strebens fand, von taktvoller Zurückhaltung: „Enthüllungen", oder wie man es sonst nennen mag, sind nicht seine Art. Aber wer sich eines Lebens freut, wie es Gestalt und Größe gewinnt, wie es sich vertieft und ausweitet,

den wird dieser Rückblick reicher und glücklicher machen. Den meisten ist Hans von Wolzogen bis jetzt nur als Verfasser der Führer zu Wagners Dramen bekannt. Hier öffnet sich die ganze, vieles umspannende Lebensarbeit des Gelehrten, Denkers und Dichters und lädt zu genußreicher Betrachtung ein.

*

Richard Wagner: Schriften über Beethoven. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart 1923.

Hundert Jahre sind vergangen, seit Beethovens Neunte zum erstenmal erklang. Diesem in den ersten Jahrzehnten wenig verstandenen Werke die Bahn gebrochen zu haben, das gehört zu den unbestrittenen Verdiensten Wagners und Liszts. Nach Ausweis von Glasenapps Wagner-Enzyklopädie ist Beethoven der Meister gewesen, mit dem sich der Musikdramatiker am nachhaltigsten beschäftigte (den nächsten Platz nimmt Mozart ein). Eine Zusammenstellung des Wichtigsten, was Wagner über Beethoven vorbrachte, darf auf allgemeinste Teilnahme rechnen. Der Herausgeber Adolf Spemann, der das Buch seinen Musikalischen Volksbüchern einreihte, hat nicht bloß die Arbeiten aufgenommen, die in der Überschrift Beethovens Namen tragen, sondern von überallher Abschnitte und Äußerungen gesammelt, die hieher gehören und für Beethoven selber, oder für die Geschichte der Auffassung Beethovenscher Musik bezeichnend sind.

*

Hugo Wolf: Briefe an Heinrich Potpeschnigg. Herausgegeben von Heinz Nonveiller. Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1923.

Den großen Briefsammlungen, die sich an die Namen Emil Kauffmann, Hugo Faißt, Oskar Grohe reihen, schließt sich der vorliegende Band würdig an. Zum Grazer Zahnarzte Potpeschnigg hatte Wolf ein eigenartiges Verhältnis: weil dieser nahe Freund außergewöhnliche musikalische Befähigung hatte, bekam er die Arbeiten des Tondichters zur Begutachtung und — zum Abschreiben übersandt. Wir erhalten, da sich die Briefe vielfach mit den Kompositionen und ihren Änderungen befassen, Einblick in die Entwicklungsgeschichte der Werke und besonders ergiebig ist die Ausbeute hinsichtlich des Corregidors. Natürlich gewähren die Briefe außerdem Kenntnis von den Stimmungen des Künstlers, der in Berührung mit der Wirklichkeit Freude und Leid in eigener, den andern oft unerwarteter Weise auskostete, nach den Gesetzen seines eigenen Seelenlebens. Dem Freunde der Wolfschen Kunst bieten sich reiche Aufschlüsse; denn so ursprünglich wie in der Gestaltung der Töne war der große Lyriker auch in der Art, wie er das Leben anpackte. Seine Auffassung der Freundschaft hat etwas Vorbildliches. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Offizieller Bayreuther Festspielführer 1924, herausgegeben von Dr. Karl Grunsky. Verlag Georg Niehrenheim, Bayreuth.

Der Festspielführer stellt sich als ein stattlicher Band von 350 Seiten Text und Bildern vor. Der Herausgeber hat ihn als eine Art Fortsetzung der Wagner-Jahrbücher gedacht. Die zahlreichen Beiträge richten sich somit selbstverständlich nicht nur auf die diesjährigen Festspiele, sondern umschreiben das ganze, weite Kapitel „Richard Wagner". Aus der Fülle des Materials kann hier nur einiges genannt werden, so der „Festspielgedanke und Bayreuth" von A. Prüfer, „Der Ring des Nibelungen" und „Parsifal" von Dr. H. A. Grunsky, „Wagner und Wolfram" von W. Golther, „Die Entwicklung der Opernform in Wagners Frühwerken" von Ilmari Krohn, „Über die musikalische Form von Wagners Meisterwerken" von Dr. Alfred Lorenz, „Die Macht der Drei in Wagners Mythenbildern" von H. v. Wolzogen, „Symbol und Natur im Kunstwerk Wagners" von C. S. Benedict; daneben Aufsätze, die Wagner in Beziehung zu Klopstock, Bismarck u. a. bringen. Als weithin bekannte Mitarbeiter seien noch genannt: Hans Pfitzner, Fr. Lienhard, Arthur Seidl, Richard Sternfeld. Manches bisher unbekannte Material ist zudem veröffentlicht. *L. U.*

*

Ferruccio Busoni: Von der Einheit der Musik, von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken (verstreute Aufzeichnungen) mit einem Verzeichnis seiner Werke und 4 Handzeichnungen. Max Hesses Verlag, Berlin.

So Vieles, Freund? Ach wohl, Du warst noch jung,
Als Deinem Geiste dieses „Viel" entsprang.
Gereiftes Alter freut sich an der Jugend
Und nimmt des jungen Geistes erstes Regen
Stets liebend auf, mag auch der krit'sche Blick
Dem Urteil eigner Jugend oftmals widersprechen.
Und ist auch Vielem dessen nicht bestimmt,
Dem Strom der Zeit, *dem heut'gen Sein,* zu trotzen —
Es ist ein Zeichen Deines geist'gen Werts
Und so uns wert, geschätzt zu werden.

Robert Hernried.

Musikalien

August Reuß: Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme. Op. 44. Verlag Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.

Das so feinempfundene und klangreiche Lied „Abendgang im Schnee", das das erste Maiheft dieser Zeitschrift als Musikbeilage brachte, entstammte einem Zyklus, der nunmehr als Op. 44 geschlossen im Druck vorliegt. Die starke Eigenart August Reußens offenbart sich auch in den anderen Gesängen. Des Tondichters ernste, verschlossene, melancholische Natur zeigt sich überall, am schönsten wohl in „Herbstbeginn", „Im Nebel" und bei „Abendgang im Schnee". Das sind prächtige, echte Lieder, denen man freilich ihre Schönheiten ablauschen muß, da sie nicht an der Oberfläche liegen. Dem billigen Effekt geht der Komponist ebenso aus dem Weg wie weichen, einschmeichelnden Lyrismen. Die Lyrik Reußens ist aber bei aller Herbheit doch zart, nie werden die Grenzen reiner Liedkunst überschritten. *H. H.*

*

Hellmut Kellermann, Op. 10: 5 Lieder für eine Singstimme und Klavier. (B. Schott's Söhne.)

Ausgewählte, neue Gedichte in sehr sympathischer Vertonung, deren Stärke im Durchhalten der Stimmung liegt.

*

Heinrich Kaspar Schmid: Sänge eines fahrenden Spielmanns, Op. 37. (Eine Folge von 6 Liedern für eine Singstimme und Klavier.) — Derselbe, Klang um Klang, Op. 32 a. (Drei Gedichte von Eichendorff für eine Singstimme mit Orchester oder Klavier.) — Derselbe, 3 Lieder nach Gedichten von Eichendorff, Op. 32 b. — Derselbe, 3 Lieder für eine Singstimme und Orgel, Op. 29. (Sämtliches bei Schott.)

Durchweg moderne Vertonungen von starker Erfindung und tiefgehender Stimmung — reif und fertig dastehend. Bei guter Wiedergabe — und eine solche läßt sich in beiden Teilen wohl ermöglichen — von sicherer Wirkung im Konzertsaal. *R. G.*

*

Raimund Heuler: Kirchliche Chorsingschule für Kinder- oder Frauenchor. Verlag J. Köstel u. Fr. Pustet, Regensburg 1923.

Ein neues Werk des bekannten Würzburger Chorgesangspädagogen, das wieder seine Vorzüge: umfassende Sachkenntnis, reiche pädagogische Erfahrung und geschickte Anwendung derselben, zeigt. Das 224 Seiten starke Werk umfaßt 3 Hauptteile: „Grundlagen des selbständigen Notensingens", „Auswahl von Übungs- und Vortragsstücken", „Musiklehre, Stimmkunde, Laut- und Stimmbildung", sowie einen Anhang: „Treffschulung innerhalb des ganzen Tonsystems" und bezweckt die Loslösung

des Chorsingens vom mechanischen Drill, an dessen Stelle das bewußte, schöne Singen vom Blatt treten soll. Der erste Teil stellt (nach Art der alten Ziffernmethode 1—3—5 oder der Tonika-Do-Methode) den Dreiklang in den Mittelpunkt des Treffsingens nach Noten. Er bietet wertvolles Material, brauchbar auch für den, der nicht wie der Verfasser Anhänger des Eitzschen Tonwortes ist. Besonders reichhaltig ist der zweite Teil ausgestattet, der eine praktische Einführung in die polyphone Satzkunst und in die Klangwelt der Kirchentonarten gibt. Auch der dritte Teil gibt beherzigenswerte Anregungen, so daß das Buch in der Hand tüchtiger Chordirigenten sicher viel Gutes stiftet. Wer schenkt uns ein ähnliches Werk für die weltlichen Chorvereine? *C. Brunck.*

*

Max Scheunemann, Op. 20: Madonnenlieder im ersten Jahre des Kindes (für Sopran und Klavier). Rheinischer Musikverlag Otto Schlingloff, Essen.

Solch reinen, gleichmäßig schönen Eindruck machte mir noch selten ein Liederzyklus; er müßte in jedes musikliebende Haus Eingang finden! Besonders zu erwähnen ist Nr. 5: Nur die ganz Müden schliefen.

*

H. Noren, Op. 50: 4 Lieder. (Bote & Bock, Berlin.)

Sehr stimmungsvolle Lieder, reich an Melodik und Harmonik, die trotz der verzweigten, vielseitigen Klavierbegleitung einen ungestört einheitlichen Eindruck hinterlassen. Für Studium und Konzertsaal warm zu empfehlen. *R. G.*

*

Der Musikant: Lieder für die Schule, herausgegeben von Fritz Jöde. Heft 2 und 4. Verlag Julius Zwißler, Wolfenbüttel.

Mustergültig zusammengestellte Heftchen, sehr empfehlenswert. Heft 2 mit freier zweiter Stimme und Instrumentalbegleitung, Heft 4 meist in polyphonem Satz mit und ohne Instrumentalbegleitung.

*

Der Jungfernkranz: Volkslieder zur Laute und Geige bearbeitet von Georg Götsch. Ebenda.

Ganz ausgezeichnete Sammlung, an der man seine Freude haben kann; ohne Schulmeisterei zusammengestellt. Viel feine Begleitsätze, die von der üblichen Schrummschrummschablone abweichen. *H. H.*

*

Kleine Partituren des Verlags Ernst Eulenburg, Leipzig.

Der Verlag bringt wieder eine Reihe älterer und neuer Werke in der unentbehrlichen Partiturensammlung heraus. So Bachs Magnificat, Palestrinas Missa Papae Marcelli und Stabat mater, sämtlich von Arnold Schering revidiert und mit Einführung versehen (Palestrinas Messe zudem mit unterlegtem Klavierauszug). Von neuen Werken liegen vor: Richard Strauß, Suite aus der Musik zum Bürger als Edelmann und Tanzsuite nach Couperin, von Bernhard Sekles die „Gesichte" Op. 29 (durch ihre erfolgreiche Aufführung beim Tonkünstlerfest in Kassel bekannt) und Ernst v. Dohnanyis Variationen über ein Kinderlied. *L. U.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Vom 23.—26. August findet in Hannover das *9. Deutsche Sängerbundesfest* statt.

— Der Komponist und Musiktheoretiker *Dr. Reinhard Oppel* in Kiel hat sich auf Grund einer Schrift „Beiträge zur Melodielehre" an der Universität Kiel habilitiert.

— Der Hagener Pianist *Heinz Schüngeler* spielte im vergangenen Winter als Solist, Kammermusikspieler und Begleiter 40 Konzerte. In dem von ihm geleiteten Musikseminar bestanden bereits 15 Studierende die Diplom-Prüfung.

— *Dr. Eugen Lang* wurde als 1. Kapellmeister an das Städtische Theater in Remscheid verpflichtet. Der junge Dirigent war längere Zeit in Mannheim unter Generalmusikdirektor Erich Kleiber tätig und hat an der Universität Bonn als Schüler Prof. Dr. Schiedermaiers promoviert.

— Der bekannte Stuttgarter Pianist *Eugen Steiner*, der im letzten Jahr bereits eine erfolgreiche Konzertreise durch Süddeutschland unternommen hatte, wird auch in diesem Jahr eine Tournee machen.

— *Bruno Leipold*, Kantor an St. Georg in Schmalkalden, ist zum „Musikdirektor" ernannt worden. Gleichzeitig hat der Magistrat der Stadt Schmalkalden beschlossen, daß die Stadtkapelle den Namen „Städtisches Leipold-Orchester" trägt, um den Namen Leipolds dauernd mit der Stadt Schmalkalden zu verbinden.

— Unter den für Bayreuth verpflichteten Kräften befindet sich auch die junge Sopranistin *Helma Moeßle*, aus Ulm a. D., eine Schülerin des Gesanglehrers Hermann Huber-von Langen (Ulm).

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— In Neuß fand die Uraufführung eines symphonischen Chorwerkes „Das Leben" von *Joseph Meßner* (Salzburg) nach Gedichten von Novalis für Sopransolo, Frauenchor, Streichorchester, Harfe und Klavier statt. GMD Scheinpflug wird das Werk am 21. und 22. Februar in Duisburg herausbringen. — *Meßners* „Sinfonietta" kommt am 21. Januar 1925 unter Prof. Nilius erstmalig in Wien heraus.

— Das neue Streichquartett Op. 9 von *Rudolf Peterka* (bei N. Simrock, G. m. b. H.) gelangt am 6. Oktober durch das Schachtebeck-Quartett in Bremen zur Uraufführung. Weitere Aufführungen folgen in Hamburg, Hannover, Berlin, Leipzig, Stuttgart, Frankfurt, Wien, Brünn und Prag.

GEDENKTAGE

— *Heinrich Zöllner*, der bekannte Komponist, konnte am 4. Juli in voller körperlicher und geistiger Frische seinen 70. Geburtstag feiern. Zöllner studierte in seiner Vaterstadt Leipzig Musik bei Reineke, Jadassohn, Richter und Wenzel. 1878 wurde er Universitätsmusikdirektor in Dorpat, 1885 siedelte er nach Köln über, ging 1890 als Dirigent des „Deutschen Liederkranzes" nach New York und kehrte 1898 nach Leipzig zurück, um die ihm angetragene Universitätsmusikdirektoren-Stellung anzutreten. Nach kürzeren Aufenthalten in Berlin 1907 (Lehrer am Sternschen Konservatorium) und Antwerpen 1908 (Kapellmeister der vlämischen Oper) hat sich Zöllner in Freiburg i. B. niedergelassen. Als Komponist ist Zöllner am stärksten mit seinen Opern durchgedrungen; „Der Überfall" und „Versunkene Glocke" haben zahlreiche Aufführungen erlebt.

— Professor *Otto Dorn* in Wiesbaden durfte kürzlich sein 50jähriges Künstler-Jubiläum begehen, da er bereits 1874 seitens der „Akademie der Künste" in Berlin durch den Kompositions-Preis der „Meyerbeer-Stiftung" ausgezeichnet worden war. In einem ihm zu Ehren veranstalteten Konzert im Städt. Kurhaus wurden verschiedene seiner schon bekannten Kompositionen zur Aufführung gebracht: das Vorspiel zur Oper „Närodal" (vom Städt. Orchester gespielt), der Chor „Meeresstille und glückliche Fahrt" (vom Wiesbadener Männergesang-Verein" vorgetragen) und eine größere Anzahl Lieder (von der Altistin Lilly Haas gesungen). Prof. Mannstädt dirigierte. An den mannigfachen Ehrungen für den Jubilar, der seit 1894 die Musikfeuilletons im „Wiesbadener Tageblatt" schreibt, beteiligten sich weiteste Kreise der Stadt.

— Kammersänger *Karl Perron* hat am 15. Juli sein 40jähriges Künstlerjubiläum in Dresden bei einer Festaufführung des „Tann-

häuser" gefeiert. Am 6. Juli 1884 betrat der damals 26jährige Künstler, der vorher als Konzertsänger durch seinen in der Schule Heys und Stockhausens gebildeten Bariton Aufsehen erregt hatte, mit dem Wolfram erstmalig in Leipzig die Bühne. Nach sieben Jahren ständigen Aufstiegs folgte Karl Perron einem Rufe an die damalige Hofoper in Dresden, wo er als Stern erster Größe in ideeller Konkurrenz mit Karl Scheidemantel (Die beiden „Kärle") seine Bahn zog und 22 Jahre inmitten eines erstklassigen Ensembles unter Ernst von Schuch wirkte. Auch an den Bayreuther Festspielen nahm er als Amfortas, Marke und Wotan (Wanderer) ruhmvoll teil. Nach seinem Scheiden 1913 wurde er Ehrenmitglied der Dresdener Oper. Viel zu selten hat der Sänger in der Zwischenzeit Gelegenheit gehabt, seine hohe Kunst, seine vornehme Gestaltungskraft und sein vorbildlich stilistisches Können in der Öffentlichkeit zu zeigen. *H. Pl.*

UNTERRICHTSWESEN

Auch der diesjährige 43. Jahresbericht des unter der Leitung Prof. Dr. *Hermann Zilchers* stehenden bayr. *Staatskonservatoriums der Musik* in *Würzburg* zeigt wieder die zielbewußte und segensreiche Arbeit an dieser Anstalt. Davon geben als äußerlich sichtbares Zeichen die zahlreichen Orchesterkonzerte und Kammermusik-Aufführungen einen Beweis, deren Programme mit künstlerischem Geschmack und Weitblick aufgestellt sind. Als Opernaufführung verzeichnet der Bericht Humperdincks „Hänsel und Gretel" im Stadttheater.

Einen sehr erfreulichen Einblick gewährt auch der Jahresbericht des *Städt. Konservatoriums in Nürnberg* (Direktor *C. Ph. Rorich*). Die Programme der Schüleraufführungen sind äußerst vielseitig und vergessen neben älteren Meistern auch lebende Tonsetzer nicht.

(Das übrige Reich sollte Bayern um seine staatlichen und städtischen Musikschulen beneiden und ihm sein Bewußtsein für kulturelle Notwendigkeiten nachempfinden und — nachmachen. Es ist und bleibt eine Schande für den württ. Staat, ein Institut wie die Württ. Hochschule für Musik als „Eingetragenen Verein" vegetieren zu lassen. Bequemlichkeit und Sparsinn in Ehren, aber es gibt auch Verpflichtungen, denen man mit den schönsten Phrasen nicht ausweicht.) *H. H.*

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die *Lauchstetter Goethe-Gemeinde* hat im Goethe-Theater unter Leitung Prof. Arnold Scherings Pergolesis „Der getreue Musikmeister" und Georg Bendas „Ariadne auf Naxos" in der stilvollen Bearbeitung Arnold Scherings aufgeführt.

— Der *Jahresbericht des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands E. V.* gibt einen vortrefflichen Überblick über die Tätigkeit dieses Vereins. Die Konzertabteilung hat im letzten Geschäftsjahr 187 Veranstaltungen in Berlin, sowie verschiedene Tourneen und Konzerte in anderen Städten, zum Teil im Auslande, so z. B. die Tournee des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Furtwängler durch einen Teil Deutschlands und die Schweiz, eine Tournee des Klingler-Quartetts in Italien usw. veranstaltet. Durch rechtzeitige Warnung vor unzuverlässigen ausländischen Agenten, über die der Verband sich einwandfrei unterrichten konnte, wurde mancher Künstler vor Schaden bewahrt. Dem Verbande ist es jetzt möglich, auch Arrangements in der Philharmonie und im Beethovensaal in Berlin zu übernehmen. Gemäß einem Antrag des Verbandes an den Verband deutscher Musikkritiker wurde ein Feststellungsausschuß geschaffen, d. h. eine paritätische Instanz, welcher Konflikte zwischen Musikkritikern und konzertierenden Künstlern vorgelegt werden können. Die Aufgabe des Ausschusses beschränkt sich auf die Feststellung des Tatbestandes und seine Mitteilung an die beteiligten Organisationen.

TODESNACHRICHTEN

— Der berühmte Pianist und Komponist, Lehrer an der staatlichen Akademie der Künste in Berlin, Ferruccio Benvenuto Busoni, ist am Sonntag, den 27. Juli, früh nach längerer Krankheit an chronischer Herzmuskelschwäche im Alter von 58 Jahren gestorben. (Wir werden des hervorragenden Künstlers in einem besonderen Artikel gedenken.)

— In einem Sanatorium in Zehlendorf bei Berlin ist am Montag den 28. Juli der bekannte Liederkomponist Eugen Hildach im Alter von 75 Jahren gestorben. Hildach wurde am 20. Nov. 1849 in Wittenberge geboren. Wüllner berief ihn 1880 an das Dresdener Konservatorium. 1904 eröffnete Hildach zusammen mit seiner Gattin eine Gesangschule in Frankfurt a. M. Von Hildachs Liedern ist besonders „Der Lenz" populär geworden.

— *Wilhelm Reich*, der erste Kapellmeister des Stadttheaters zu Dortmund, ist im Alter von 61 Jahren gestorben.

— Domkapellmeister *Prof. Engelhardt* ist im Alter von 65 Jahren in Regensburg gestorben. Engelhardt trat seinerzeit gemeinsam mit Karl Weimann die Nachfolge Haberls, des Gründers der berühmten Kirchenmusikschule in Regensburg an.

BEMERKUNGEN

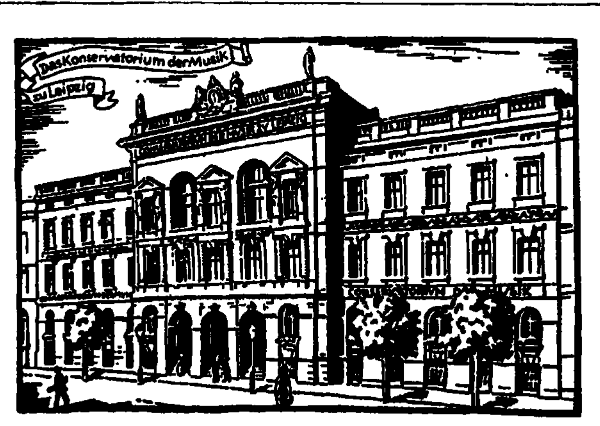
— *Kultursteuern.* An dieser Stelle ist schon öfter der Verwunderung Ausdruck gegeben, wie unsere „Kulturbeamten" Kultur machen. D. h. sie kultivieren Paragraphen und pfeifen auf die Kunst. Wie ohne ein Fünkchen Verstand drauflos regiert wird (denn regieren will nun mal der Beamte), lehrt sehr hübsch ein Fall in Landsberg, den ich hier in der Darstellung des betroffenen Musiklehrers Horstmann wiedergebe: Landsbergs Steuerverwaltung und die Musikpflege. „Seit meiner Anstellung in Landsberg habe ich (nicht ganz ohne Erfolg) versucht, durch Unterricht und Schulkonzerte in der Jugend die Liebe zur Musik zu wecken und zu pflegen. Die Preise waren bei allen Konzerten so bemessen, daß meistens nur die Unkosten gedeckt wurden. Blieb ein Überschuß, so kam er in die Schüler-Unterstützungskasse, ich selber erhielt keinen Pfennig. Mir war die Begeisterung meiner Jungens Lohn genug; dann war Mühe, Arbeit und Ärger vergessen. Über die Hindernisse bei einer Aufführung dreier Kantaten von Bach schreibt der Musikprofessor Sonderburg im März 1923 in einer Zeitschrift: ‚Wir reden von der Not des Volkes in ihrer ganzen Weite und furchtbaren Größe. Gemeinhin gilt die Not, die den Magen und das Behagen drückt, als die Not, und doch ist die kulturelle Not, der moralische Tiefstand erschreckender und vernichtender. Bei uns Musikern liegt ein Teil der hoffnungsstarken Aufbauarbeit. Aber immer wieder ereignen sich Beispiele einer öden und blöden ‚Wirtschaftspolitik' der Städte, die sich versündigt sogar an unserem Nachwuchs, an der deutschen Jugend. Natürlich wird der weise Stadtbeamte tausend Rechtsgründe, etliche stichhaltige sogar, haben, wenn er einer idealen Veranstaltung mit dem Steuerstrick die Luft abschnürt. Aber das ist eben das Bösartige, daß ein Stadtparagraph soviel Seelen- und Geistesleben lähmen und töten darf. — In Landsberg a. W. will der Musiklehrer Horstmann mit dem Schülerchor in der Aula des Gymnasiums drei Bach-Kantaten aufführen. Die Stadtverwaltung verlangte von dieser Schüleraufführung in der Schulaula am Bußtage erst 6000 Mk., dann 3000 Mk. Vergnügungssteuer. (!!) Das Konzert unterblieb. — Da richtet man Kulturämter ein, ernennt Kulturdirektoren, emsig kratzen und kritzeln die Federn der Büro-Kultursekretäre, und wo ein Pflänzlein Wunderhold sich schüchtern zum Lichte hebt aus eigener sonnenseliger Kraft, besungen von Kindermund und Jugendbegeisterung, da läuft eilends der städtische Steuerbeamte herbei, es zu zertreten. Horstmann ist nun bei Musikfreunden betteln gegangen, um dem Aschenputtel Bachmusik zu den gläsernen Pantoffeln

einer Festaufführung zu verhelfen. Man wird die Unkosten bezahlen, der Eintritt ist frei, der Steuerbeamte ist zum Schweigen verurteilt, weil er keinen Paragraphen hier zur Verfügung hat, und die Kulturkritzler werden weiter kritzeln.' — — Im Dezember 1923 führte ich das Weihnachtsoratorium von Bach auf. Durch die Absage zweier hiesiger Solisten war ich gezwungen, Berliner Kräfte heranzuziehen. Es entstand dadurch ein Defizit, sodaß ich nicht imstande war, die ,Vergnügungssteuer' für eine Aufführung, die doch gewissermaßen eine erweiterte Unterrichtsstunde war und der Einführung der Schüler in die Tonwelt Bachs diente, zu zahlen. Die Steuerverwaltung brachte es fertig, aus diesem Grunde vor kurzem einen Vollziehungsbeamten in meine Wohnung zu schicken, um zu pfänden. Wenn man daran denkt, daß für eine Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Bach von Schülern in der Aula der eigenen Schule ,Vergnügungssteuer' bezahlt werden muß, während das Stadttheater für eine Unterhosenposse städtische Unterstützung erhält, so muß man doch mit dem Kopf schütteln. Ist es nicht an der Zeit, die teilweise doch recht mittelalterliche Vergnügungssteuerordnung im Interesse unseres Kunstlebens zu revidieren?" (Ja es wird Zeit. Vor allem beseitige man erst einmal den lächerlichen Begriff „Vergnügungssteuer" für ernste Konzerte. Es ist erhebend, wenn einem z. B. für ein Passionskonzert „Vergnügungssteuer" abgezogen wird, wobei man nicht einmal weiß, ob sich der Beamte unter der Passion oder unter dem Steuerzahlen ein Vergnügen vorstellt. Ich schlage anstatt Vergnügungssteuer „Kultursteuer" vor, das beleuchtet den Unfug recht gut. D. Schriftl.)

*

Zu unseren Bildern. Wir können unseren Lesern eine Anzahl Bilder von den diesjährigen Wagner-Festspielen in Bayreuth bieten.

Zu unserer Musikbeilage. *Franz X. von Pauer* ist in Fiume 1895 geboren, jedoch deutscher Abstammung und Muttersprache. Die musikalischen Studien begann Pauer am Konservatorium des Mozarteums in Salzburg als Schüler von Paul Graener und Otto Kippl und setzte sie nach dem Krieg in Graz als Schüler von Roderich von Mojsisovics fort. Wendete sich 1923 der Theaterlaufbahn zu. Seither ist er Kapellmeister an der Kgl. Nationaloper in Ljubljana (Laibach) in Jugoslavien. Ist Mitarbeiter mehrerer deutscher und italienischer Musikzeitschriften. Als Dirigent trat er zuerst 1921 in Graz öffentlich auf (Uraufführung der Orchestersuite Op. 1). — Über *M. v. Mikusch* lese man die Notiz in Heft 16 des vorigen Jahrganges, wo bereits ein Lied des Komponisten veröffentlicht wurde.





Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 11

Zu Anton Bruckners 100. Geburtstag / Von Erich Schwebsch

Wenn ein großer Künstler, der eben nicht durch Begriffe und Ideen, sondern in zu Gestalten verdichtetem Leben den Schwerpunkt einer neuen Menschenart bestimmt, über die Schwelle seines zweiten Jahrhunderts tritt, so darf er als eine fortlebende Geisteswesenheit erwarten, daß die Menschen, zu denen er sprach, sich besinnen, welche Organe sie ihm zu geistiger Weiterexistenz entgegengestreckt haben. Denn einer geistgemäßen Auffassung des Lebens kann nicht in starrer Gewordenheit zu Ende sein, was einer schöpferischen Wesenheit der Erdentod für Erdensinne begrenzte. Sie lebt ihr Geistesdasein fort, und Menschenliebe, Menschentaten sind weiterhin die Brücke, über die sie über den Erdentod in eigenem Weiterwerden am Leben teilnimmt.



Dr Anton Bruckner

Ein Säkulum hatte Zeit, sich zu besinnen, was ihm ein großer Künstler war. Ja mehr, wer einen wesenhaften Blick in die Lage des modernen Menschen tun kann, der darf sich fragen, ob nach diesem ersten Säkulum die Organe für das Wesen eines solchen Lebenswerkes wie das Anton Bruckners sich schon geöffnet haben; und er darf in diesem Falle, nicht als Festredner, sondern als Diagnostiker seiner Zeit sagen: Ja, in uns begannen, als objektiver Wachstumsakt der heutigen Menschenseele, jene Organe zu wachsen, die dem Geiste der Brucknerschen Kunst gerecht zu werden vermögen. Dies aber heißt nichts anderes, als die Tatsache, daß in Bruckners Schaffen Kräfte schon walteten, welche Seelenzukunft in sich trugen und seitdem Seelengegenwart zu werden begannen. So unzeitgemäß in vielem seine Persönlichkeit war, im Urwesen seines Künstlerwillens trieb doch schon der Keim der Seelenzukunft; hier war er das mehr oder weniger unbewußt sich bewegende Organ des Jahrhunderts, seines Jahrhunderts, das etwa von seiner f moll-Messe an zu rechnen ist.

Weil dies kein allgemeines Schicksal ist, muß es mit seiner besonderen Art bewußt erfahren werden. Man konnte etwa nicht das Gleiche sagen, als Deutschland 1859 mit großem Pomp Schillers 100. Geburtstag feierte, oder wie wir in unseren Tagen das sterile Zeremoniell der Kant-Feiern wie eine Psychose über uns dahergehen sahen. Als Schiller sein zweites Säkulum betrat, waren jene Feiern der letzte Ausklang einer Generation, die noch vom Impulse Weimars, vom Blute und der Gesinnung Schillers, etwas in sich hatte, wenn es auch damals schon „historisch" war. Jenes wunderbare Menschenbild Schillers, der aus dem Freiheitserlebnis im Gleichgewichte zwischen Verhärten und Verflüchtigen schwingende ästhetische Mensch, war dahin für abermals 50 Jahre. Die Zeit, die seinen 100. und 150. Geburtstag feierte, war *weniger* geworden, als jene, für die er unmittelbar gelebt hatte. Die wunderbare Abendröte von Weimar war in die Finsternis materialistischer Seelenimpulse eingegangen und zeitweise verdunkelt worden. So waren hier die Organe nicht gewachsen, sondern verkümmert. Dies aber gilt auch für die gesamte Kunst des XIX. Jahrhunderts.

Zu Bruckners 100. Geburtstag wird hoffentlich der Pomp des XIX. Jahrhunderts sich nicht mehr zeigen, aber viele Herzen werden es schon spüren, welches Wunder gerade seit dem Kriege still in Menschenseelen gewachsen ist, seitdem diese Musik friedvoller Kräfte in der Welt

ertönt. Nicht, als ob sie diese Wunder geschaffen hätte, sondern sie war ein Herold einer neuen Seelenhaltung, die wieder in die Welt wollte und in beiden schuf: im Künstler als mit ihrer *Stimme*; im Herzen derer, die über die geistige Schwelle des XX. Jahrhunderts seelisch wirklich hinüberkamen, als mit ihrem *Ohre*. Dies aber wird eine rechte Feiergesinnung sein, einem Künstler gegenüberzustehen mit der Erkenntnis: Er war in härtester Einsamkeit und Einfalt aus tiefster Herzensfülle und Geistverbundenheit hemmungslos ein wahrer Prophet kommender Seelenkräfte, an denen wir heute schon Teil haben dürfen. Erst jetzt beginnt er wahrhaft der Unsere zu werden. Das „Er war unser", das Goethe nach Schillers Tode sprach, hätte Bruckners Zeit nicht sprechen dürfen. Heut aber ist er unser; wir sind durch den Gang unserer überpersönlichen Seelenentwickelung zu ihm geschritten, wir konnten es, weil auch seine Kunst in unseren Seelen wirkte.

Wer die Kulturfaktoren, welche seit 1859 die mitteleuropäische Zivilisation bestimmten, gradlinig fortführen wollte, kommt nicht zu *den* Seeleninhalten, welche uns heute in dieser untergründlichen Weise mit dem Kunstwerke Anton Bruckners verbinden. Er würde gradlinig in das Fahrwasser derer kommen, welche bei Lebzeiten und heute noch über den so scheinbar unpersönlichen Meister die Nase rümpften, er käme vielleicht zu Hanslick, ja zur gewöhnlich so genannten „modernsten" Musik, aber nicht zu jener Musik, vor deren Bestimmung eben erst einmal alle zeitüblichen Begriffe versagten. Diese Begriffe, abstrakt-materialistisch impulsiert, waren in keinem Falle dem Phänomen Bruckner gleichwertig; sie stammten nicht aus der Tiefenschicht, aus der die schöpferischen Impulse Bruckners erwuchsen. So standen wir vor der so ungeheuer bedeutungsvollen Tatsache, daß die Begriffe, nach denen allgemein gemessen wurde, gar nicht verstehen konnten, was als Seelentatsachen der Menschennatur in einer solchen Kunst herauftönten. Diese symptomatische Tatsache ist aber gerade der Stempel der Seelen, welche die geistige Schwelle des XIX. zum XX. Jahrhundert überschreiten wollten. Ohne diese Erkenntnis ist die ganze Signatur der heutigen Seelenkämpfe nicht zu durchschauen, und man greift wohl zu alten Formeln, um über das Problem hinwegzukommen. Man sucht das Wesen der Brucknerschen Seele und ihrer heroldhaften Kunst als Gegenwirkung der katholischen Seele gegenüber der bis dahin den Geist der Zeit vorwiegend impulsierenden protestantischen Seele darzustellen. So gewiß darin eine gewisse Berechtigung liegt, so ungenügend ist diese Zuspitzung; sie verschleiert, wie alle solche Parteibegriffe, das Problem.

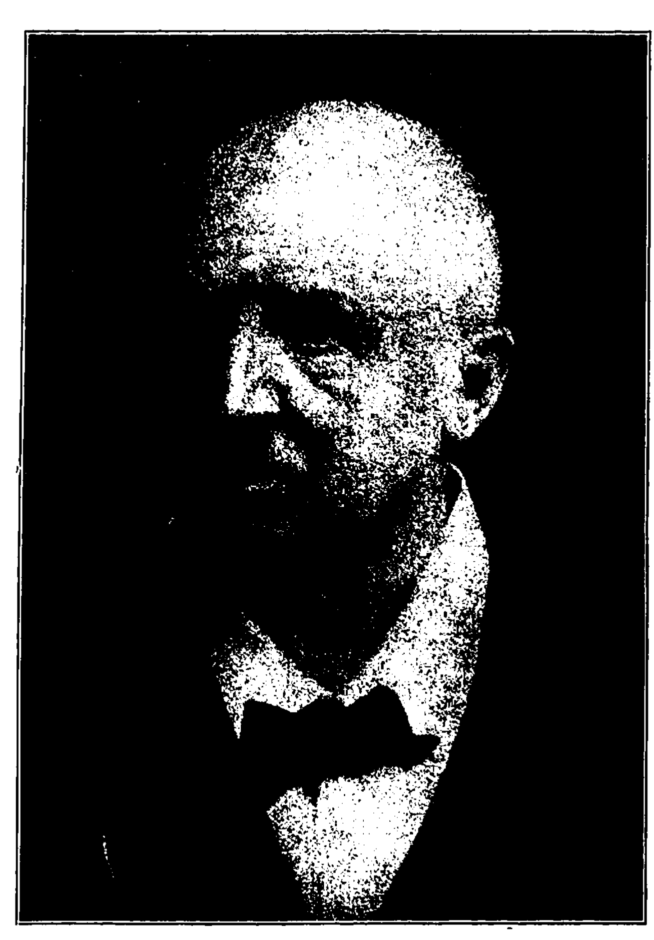
Zwischen der Welt der Seelen, die Schillers 100. Geburtstag feierten und derer, welche Bruckners Schritt ins zweite Säkulum empfinden, liegt eine Schwelle, an der die Geister sich scheiden, wie sie sich schon vorher in Bruckners Kunstwerk vom Geiste der Zivilisation des XIX. Jahrhunderts geschieden hatten.

Im Geiste dieser Zivilisation, die nach dem nicht mehr zu umgehenden Vorbilde materialistischer Naturforschung, etwa eine wissenschaftliche Theologie erzeugt hatte, welche Schritt für Schritt mit einer Kritik der Dokumente die religiöse Offenbarung der Christuswesenheit selbst verschüttete und damit, weil sie keine neuen Quellen in der Seele zu eröffnen wußte, in den nackten Atheismus führen mußte, im Geiste eines solchen an die Sinnenwelt und den erdgebundenen, abstrakten Gedanken gefesselten Zivilisation erscheint, künstlerisch gesehen, die Wesenheit des Christus wie noch einmal gekreuzigt. Und der einzige Künstler jener Zeit, der, alle Kräfte zusammenfassend, diesen Pol der Welt erlebt und die geistige Konstellation der Seelen seiner Zeit zu diesem Pol der inneren Welten bestimmen will, Richard Wagner, er findet als das Grundwesen der modernen inneren Gralssuche, der bewußten oder unbewußten Suche der modernen Seele nach dem Christuserfüllten Menschenich, daß der Gralsspeer dem Gral geraubt ist von den Kräften des Unter-Menschlichen. Ein tieferer Blick konnte treffender damals in das seit acht Jahrhunderten immer mit der Seelenentwickelung mitschreitende Gralsproblem nicht getan werden: der untere, der Erdenmensch hat keine Bindung mehr mit seinem oberen, dem kosmischen Menschen, und an der Trennung verödet der Gral, krankt die Menschheit, leidet ihre Seele die Amfortasschmerzen. Gralssuche wird Speersuche. Die Sehnsucht des ausgehenden XIX. Jahrhunderts ist das angstvolle Harren und Suchen nach dem, der den Speer wiederbringt, der dem modernen Menschenbewußtsein den Weg zu neuer bewußter kosmischer Bindung öffnet, den untermenschliche Mächte seit langem verhüllt hatten. Wie einst das paulinische „Harren der Kreatur" waltete in den Seelen derer, die nicht schon im Geiste des XIX. Jahrhunderts resigniert untergegangen waren, die Sehnsucht nach dem Karfreitagszauber, der die Auferstehung verbürgt. Und nicht mehr Vermessenheit, sondern Wahrheit aus dem Grunde der Welttatsachen selbst ist jenes letzte Wort des Parsifal: Erlösung dem Erlöser. Der Mensch naht heute nicht mehr mit leeren Händen den geistigen Welten, sie erwarten von ihm liebende Menschentat, welche die Brücke wieder schlägt, den Speer wieder erwirbt.

Die Welt hat diesen Blick ins Heiligste der Menschennatur zu einem Theaterstück wie alle gemacht, um abzubiegen vor dem, was als Wahrheitsimpuls durch das Kunstwerk spricht, statt ihn aufzunehmen und weiterzuführen vom Karfreitag zum Ostererlebnis. Und die Musik, die dort gebunden war wie ein neues Organ des dort erfahrenen Gesamtmenschen, sie wurde als ein artistisches Phänomen losgelöst und damit sinnlos gemacht. In der Zeitmusik seitdem lebt nun so unendlich

viel von dem, was Allzumenschliches all denen gemeinsam war, die losgelöst vom kosmischen Hintergrund des Lebens ihr abwendiges Gralsrittertum *nach außen* warfen. In ihr lebt die gekreuzigte Menschenwesenheit, wenn nicht der Schächer von links und rechts.

Da aber tönt herein aus einer reinen Kindesseele in einem reifen — äußerlich eigentlich immer alt zu denkenden - Manne Musik, die nicht von *dieser* Welt, Musik, in der der kranke Mensch nicht schreit und dämmert, in welcher nicht das Allzumenschliche im Hörer doch



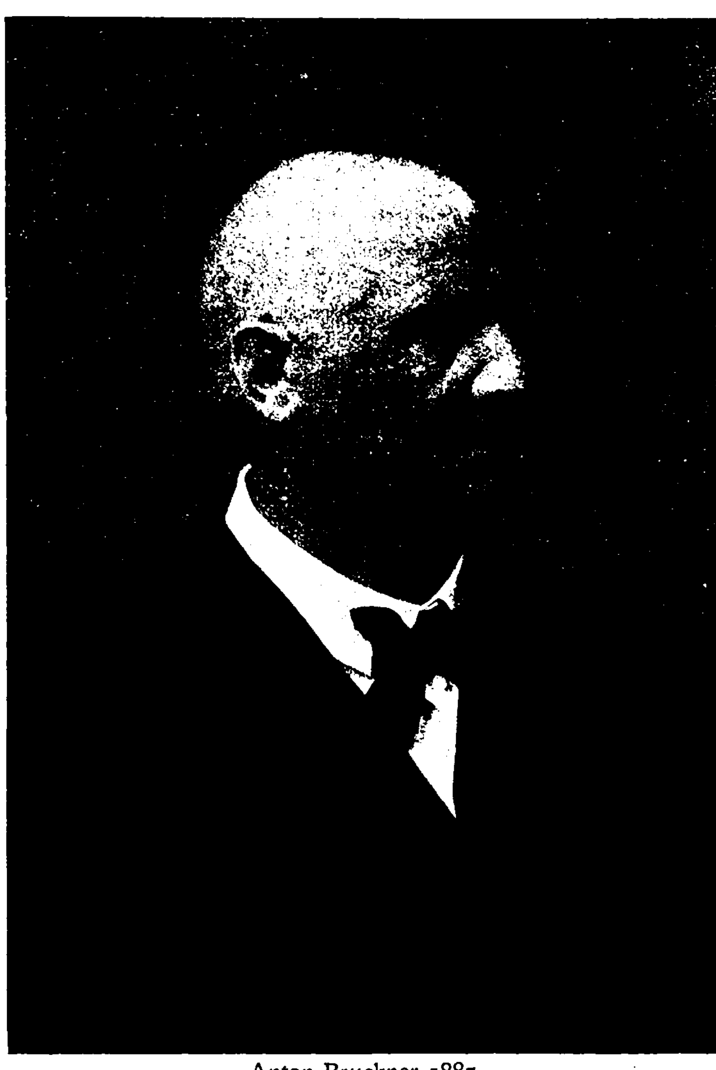
Anton Bruckner

immer wieder angerufen wird, sondern in welcher das in jedem Menschen ruhende höchste Menschliche angesprochen, vielleicht sogar aufgeweckt wird. Hier ist das Bild des Menschen nicht gekreuzigt, hier walten Auferstehungskräfte durch eine Menschenwesenheit, welche in ihrem tiefsten Wesen in der Christuswesenheit ruhte. Hier waltet die ganze Fülle einer innerlich auferstandenen Vollnatur, die nicht mehr *vor* der Speersuche steht, sondern aus der Speerverbundenheit, aus der wiedergefundenen inneren kosmischen Bindung heraus singt. Im ganzen Lebenswerke Bruckners gibt es nicht mehr *einen* Takt, hinter dem Klingsor steht. Hier waltet Re — ligio: Wiederverbindung, Wiederfinden, hier wird des Gottes Welt von Menschen neu geschaffen. Hier erklingt im höchsten, ästhetischen wie ethischen Sinne zum ersten Male wieder: *Reine* Musik!

Noch vor 25 Jahren hätte man so nicht sprechen können, ohne phrasenhaft, ohne ausgelacht zu werden, ja, ohne unwahr zu werden. Heute verstehen die, die jung im Herzen sind, diese Sprache, die keiner Partei, sondern der Menschenseele angehört, durchaus. Denn ein Wandel ist in den jungen Menschenseelen schon seit ihrer Geburt vor sich gegangen, in ihnen liegt der Drang nach dem Wissen um die reale Welt der geistigen Schöpferkräfte als treibender Impuls im Seelenuntergrunde. Sie müssen die Musik der gekreuzigten Menschenseele ablehnen und hören, wo der Klang der inneren Auferstehung schon zu tönen beginnt. Unsere übliche Musikbetrachtung hat ja längst den Zusammenhang mit den Seelen derer, welche um ihres Menschentums willen die Musik suchen, verloren. Sie spricht ganz aus dem Geiste des XIX. Jahrhunderts rein intellektuell, so daß es eigentlich gleichgültig ist, über welche besondere Art von Musik sie spricht. Jenem gierigen Vampyr Intellekt ist alles nur Stoff, den er verschlingt; die wahren Probleme, die aus der Tiefe der Seelen dem Einzelnen aufsteigen, wenn er mit den Erscheinungen des Lebens zusammenstößt, löst er nicht, er verhüllt sie vielmehr, weil sie ihn stören.

Dagegen aber steigt in den Seelen der jungen Generation, der Seelen des XX. Jahrhunderts, die Seelenrevolution herauf. Und ohne auf diese Symptome aufmerksam zu werden, kann man auch die Musik Anton Bruckners und ihre großartige Auferstehung, vielleicht sogar überhaupt erst Geburt in den Seelen unserer Tage nicht begreifen.

Die Existenz der Jugendbewegung ist — neben vielem anderen, was vielleicht wichtiger, aber nicht so leicht sichtbar ist — ein untrügliches Symptom dafür, daß im Grunde der Menschenseele diese Verwandlung eingetreten ist, von der der Intellektualismus nichts merkt, mindestens in ihrer wahren Wesenheit nichts ahnt. Die Menschenseelen werden heute bereits mit anderen Anlagen und Kräften geboren als vor fünfzig Jahren. Wenn diese Jugendbewegung auch oft nicht weiß, was sie wollen sollte, so fühlt sie doch im Grunde ihrer Seelen, was sie nicht wollen darf. Nicht aus philiströsen Erwägungen, sondern aus dem Instinkt der Seele, die aus eingeborenem Suchertrieb nach der neuen kosmisch verbundenen Menschenseele strebt, muß diese neue Generation instinktiv das Meiste der neueren Musik ablehnen, weil sie fühlt, daß hier sich Seelenmächte offenbaren, die nicht zu dem Geiste und der Lebensgestaltung führen, zu denen sie streben. Das aber ist das Erstaunliche, dem aber, der tiefer blickt, Selbstverständliche: Die Musik jenes alten Mannes aus dem XIX. Jahrhundert, Anton Bruckners, müssen sie lieben, schlechthin lieben, weil in ihr der Geist in einsamer Hoheit und weltenschaffender



Anton Bruckner 1885

Güte lebt, den sie ja auf allen Gebieten des Lebens heute suchen. Es ist der Geist des Reinen, den sie hier als hemmungslos frei sich gestaltende *reine Musik* finden. Man empfinde nur einmal, was dies für das wahre Leben eines Kunstwerkes heißt, wenn die nachfolgenden Generationen nicht mit dem ästhetisierenden Verstehen ihm endlich gerecht werden, sondern wenn ganz einfach sich enthüllt, daß die Seelenkonfigurationen in ihrem Wesen dem Geiste seines Kunstwerkes zuwachsen, das, ohne Führer sein zu wollen, doch wie ein Herold ihnen in dunkler Zeit vorausgeschritten ist. Ohne ein solches Grundgefühl wird der analysierende Verstand das im letzten Grunde seelenschaffende Wesen der Kunst Bruckners gar nicht fassen können, so Gescheites er auch zur Bejahung oder der Kritik seines Werkes vorbringen könnte. So Bruckner zu sehen ist die wahre Feiergabe, die wir an der Schwelle zu seinem zweiten Jahrhundert ihm ehrlich entgegenbringen möchten, ja eigentlich — weil sie in den Besten schon Seelentatsache ist — entgegenbringen könnten. Das ist die Atmosphäre, in der er sich tönend heute immer voll verkörpern kann. Und wo der Funken dieses neuen Lichtes im nachschaffenden Künstler nicht waltet, bleibt die wahre Brucknersche Melodie stumm.

Dem gegenüber ist es leicht und bei aller berechtigten Notwendigkeit für intellektuelle Erkenntnis gar nicht so wichtig, auf die äußeren Bedingungen und Formen dieses Künstlerlebens hinzuweisen. Dies Leben war ja so geartet, daß aus dem Erbe alter voller Seelenkräfte noch einmal eine Seele geformt ward, die so herunter stieg, daß in ihr das Kind nicht verschüttet werden konnte, das Kind, in dem die Reiche der Himmel noch kreisten. Von hier gesehen, ist Bruckner ganz unmodern, gar kein moderner Bewußtseinsmensch; denn die Problematik der Zivilisation des XIX. Jahrhunderts hat er gar nicht durchgelebt. Und ein Vorbild, im Sinne der Nachahmung, ja der Schule, kann er nie werden. Er wurde hinübergehoben durch das Besondere seines Österreichertums, durch echte Kräfte religiöser Demut und Ehrfurcht, die ihm aus einem unverzerrten Katholizismus noch entgegenströmten. Seine Seele entnahm ihrer Umwelt nichts, was ihn störte, was ihm den Gralsspeer rauben konnte. So hätte er als irdische Persönlichkeit nie Führer sein können. Der Duktus seiner Musik aber hat ganz anderen, weltweiten Charakter, den kosmischen Urklang des so lange verlorenen Paradieses. Denn noch war für das moderne Bewußtsein der Weg des bewußten Erlebens über die Schwelle neuer kosmischer Verbindung nicht gangbar gemacht. Nun, da er es seit der Jahrhundertwende für die seither Geborenen ist, wird alles echte Schaffen andere Züge zeigen müssen als Bruckners Kunstformen; aber die Welt, die durch ihn sprach, ist zukünftig. Und die Jugend hat den rechten Instinkt, wenn sie in seinen Tönen Zukunftskräften der Seele zu begegnen weiß.

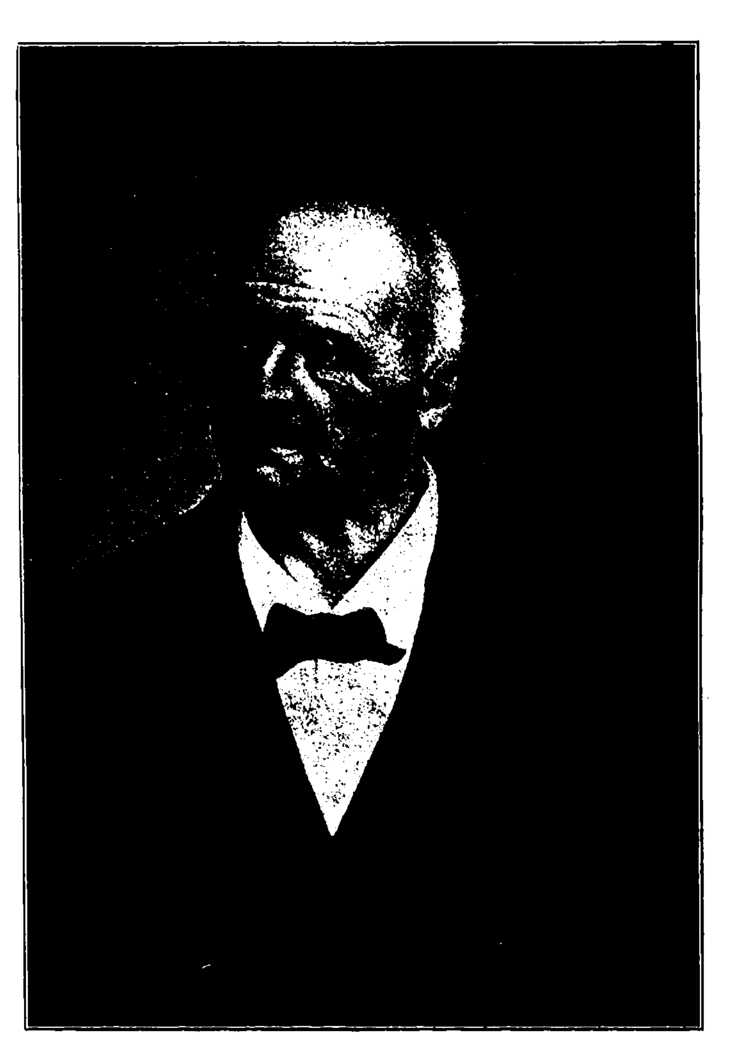
Das ausgehende XIX. Jahrhundert zeigt eine Reihe verehrungswürdiger Bewußtseinsführer, welche in tragischem Ringen aus den materialistischen Erkenntnisgrenzen, die im Fühlen Seelenkälte, im Wollen Schaffenslahmheit wurden, hindurchstoßen wollten in die Welten geistiger Wirklichkeiten und die, um im Gleichnis des Evangeliums zu sprechen, nicht durch die Tür am guten Hirten vorbei, sondern durch Seitenöffnungen hereinzudringen suchten. Da ward sogar das Pathologische genial bei Strindberg, Nietzsche, Dostojewsky — alles Bewußtseinsnaturen. Aber alles extreme Naturen, in denen nicht der tiefste mitteleuropäische Impuls des im Gleichgewichte von Natur und Geisteswelt schwingenden „ästhetischen Menschentyp", Schillers, der zugleich der christliche Typus ist, sich ausbilden konnte. Wegen der Seelenfaulheit verschmähten sie eine billige Harmonie und suchten im Grunde doch nach ihr, wie der Kranke nach Gesundung. In Bruckner ging die Seelenentfaltung fühlend und wollend, wenn auch als Musiker gar nicht mit der Wachheit jener wortmächtigen

Bewußtseinsnaturen, in voller Gesundheit einen geraden Weg. Der Musiker nimmt hier schaffend voraus, was an Gewaltigem auf diesem Wege über die Schwelle das menschliche Bewußtsein an den Ufern des Seins in Zukunft erleben wird. Und wollen wir ihm dies nicht zugeben, so verstehen wir ihn nie.

Den inneren Wunderbau seiner Werke im einzelnen zu studieren und ihn zu bejahen, wird niemand umgehen wollen, der ernstlich um das Geheimnis seiner also wirkenden Formen sich bemüht. Und was diese Worte möchten, ist eine Bewußtseinsrichtung anzuregen, welche die wirkenden Hintergründe und ihre künstlerischen Wirkungen durch eben diese Formen nicht verliert, wenn sie analysiert, was dort gewachsener Leib des Kunstwerkes ist.

Nie wird den inneren Fortgang der Brucknerschen Periode erfassen, wer nicht das Geheimnis einer Meditation kennt. Die aber hatte Bruckner von Kindheit durch seine religiöse Übung. Sein Bewußtsein, in der religiösen Meditation so geübt, daß nicht sein Ichwesen im Akt der Konzentration sich ballte und sich selbst ausströmte, sondern in Demut sich reinigte von allem, was persönlicher Inhalt war, damit eine geistige Welt inspirierend einströmen konnte, hatte von Kindheit an jene Haltung eingenommen, die dann Gefäß seines Künstlertums werden konnte. Beethoven schmiedete aus dem Akt der Konzentration; das kurze Thema, die herrische Periode, der werfende Rhythmus gehören zu ihm. Bruckner meditiert in seinem Thema. Es ist schon reich bei seiner Geburt, je reicher es ist, desto Reicheres entblüht unter seinen Künstlerhänden seinem Keime. Er lernte ja nur so unablässig und lange, ehe er wirklich begann, um nicht sein persönliches Selbst in seine Inspirationen hineinsprechen zu lassen, sondern um folgen zu können, was seiner meditierenden Künstlerphantasie sich erschloß. Alles ist inneres strömendes Wachstum, nicht Schmiedearbeit. Und bricht er scheinbar ab, so ist es nur, um einem eigentlich unfehlbaren Gleichgewichtsinstinkt zu folgen, der ganze Planetensysteme gegeneinander in ein gegenseitig sich tragendes Gleichgewicht setzt. Dies *schwingende Gleichgewicht* ist der Pulsschlag seiner Seele, einer Seele, die jenes goethische „Ruhen in Gott dem Herrn" fand, das seine Welt nun so voller innerlicher Gesundungskräfte schwingen läßt. Denn in dieser Musik als Kunstform schwingt auch zugleich der harmonisierende, d. h. heilende „ästhetische Mensch" Schillers wieder, den das XIX. Jahrhundert in seinen Emotionen nicht mehr kannte. Dies aber ist ihre Wirkung auf die Seelenkräfte des Genießenden: Sie hinterläßt ihn seelisch überall voll aufgeschlossen im Zustande ästhetischer Freiheit: in der allseitigen Bestimmbarkeit für das Schöpferische, das irgendwo im Grunde jeder Menschenseele ruht und wartet.

In dieser Musik waltet so — mit einem Wort — eine durchchristete Seele. Man kann — nach unserer Einstellung wenigstens — nicht leicht etwas Höheres aussprechen. Das wahrhaft Ehrfurchterweckende aber ist, daß diese gewaltigen Kräfte in Bruckners Kunstwerk so ohne allen Aplomb der Kirche kreisen. Eine so unendliche Liebeskraft und Güte wogt darin, daß man, an ein Wort Wagners anknüpfend, wohl sagen darf: In seinem Werk hat die Musik den moralischen Willen wieder erreicht. Sie ist die Melodie des guten Menschen. Dies aber entzieht sich aller bloß technischen Analyse. Wohl aber kann ein durchschauender Blick für jedes der unmittelbaren Seelenerlebnisse an Bruckners Werk den genauen formalen Ausdruck bestimmen, wenn das Grunderlebnis dabei nicht verloren geht. Wer den Duktus der in dieser Musik sich offenbarenden Menschenseele innerlich miterlebt — der durchaus sich nicht mit den kümmerlichen Zügen der äußeren Biographie deckt — dem führt er die suchende Hand, welche dem verschlungenen Formenorganismus dieser tönenden Welten nachtastet. Ich möchte nicht Einzelzüge wiederholen, die ich in meinem Buch über Bruckner (Verlag „Der Kommende Tag", Stuttgart. 2. Aufl. 1923) zu zeichnen mich bemühte, es ist viel wichtiger, in diesem Augenblicke, da



Anton Bruckner
Nach einem Ölbild von Miksch

wir uns vor dem Werke Anton Bruckners den Weg über eine Zeitenschwelle zu ebnen haben, zu prüfen, wie weit wir selbst in uns die Seelenkräfte entwickelt haben, zu denen er sprechen will. Es sind moralische, nicht mehr bloß ästhetische Erlebnisse, die wir dieser Kunst entgegentragen müßten, wenn sie als künstlerischer Zeuge der Wiederbegegnung der Menschenseele mit den realen kosmischen Gründen des Lebens recht in uns gewirkt hat, wenn wir an ihrer Zeitenschwelle sie heute mit dem verehrenden Ernste empfangen, der ihr als Herold einer neuen gottverbundenen Menschenseele gebührt. Man setzt niemand herab, wenn man es gleichsam wie ein Fazit ausspricht: In diesen Tönen ist die erste künstlerische Auferstehung der Seele in ihrer leuchtenden Fülle aus den verdunkelnden und verzerrenden Hüllen der Leibesaffekte; hier lebt zuerst in der modernen Musik nicht mehr das in seinen Leibesinstinkten gekreuzigte, sondern das wiedererstandene, durchchristete Menschenbild. Hier ist die Transsubstanziation der Musik bis in das kleinste Glied hinein offenbar; denn der Leib ihrer Formen ist selbst in verstandesmäßig unbegreiflicher Reinheit durchgeistigt. Wohl uns, wenn wir vor dieser Kunst erfühlen, wohin der Weg der Seelen heute gehen will!

Bruckner und die Moderne[1] / Von Ernst Kurth

Die Entwicklung nach Bruckner im Schaffen selbst mag hier lediglich von der einen Frage aus gestreift sein, inwiefern er nachwirkte. Es ist eine Teilfrage, die, wie selbstverständlich, auch noch nicht einen Wertmaßstab für eigenschöpferische Persönlichkeiten nach ihm darstellt. Und da überblickt man das Wesentliche sofort, wenn man ganz allgemein die gewaltig vielfältige Bewegtheit der Musik um Bruckners Zeit selbst und den Gegensatz seiner fernen Ruhe hierzu ins Auge faßt. Was von beidem die Entwicklung nach ihm aufgriff, ist nicht schwer zu entscheiden. Unruhe und Zerrissenheit steigern sich in einem Maße, daß sie sogar jeden einzelnen Charakter aufsplittern. Wenn etwas als gemeinsamer Grundzug das neueste Schaffen zusammenschließt, so bleibt es diese Zerbreitung in einem Umfassungsdrang, der förmlich den Einzelnen, ja das Einzelwerk ins Ganze des sturzhaft bewegten Zeitcharakters hinauszulösen strebt — bis auf die paar Abseitigen. Was aber vordringt und allein Aussicht hat, zunächst von dieser Zeit selbst aufgenommen zu werden, deren Urteilsmaß in diesem Gehetze von Geistern und Seelen die Zeitgemäßheit geworden ist, das spiegelt in überdeutlichem Maße einen starken Ausdruck des Suchens, ein solches Hineinhasten in die allgemeine Unruhe, daß von allem eher als von einem Verweilen in Bruckners stiller, starker Sammlung die Rede sein kann. Insbesondere war es die Bruckner so fremde, zeitgenössische Großstadtumgebung, die sich, d. h. ihren Geist, zur gesamten kulturellen Grundfärbung weitete.

Gerade die stille Kraft, die Verhaltenheit der Musik war es, die nach Bruckner in so vielfache Zerspaltung aufklafft, daß sich klare und unklare Strebungen weniger scheiden als je, um bald weiter den Weg aus der absoluten Musik heraus in allerhand erkünstelten „Vergeistigungen“ zu suchen, bald wieder die absolute Musik in allen möglichen Zuspitzungen wiederzugewinnen. Es ist ein Suchen, das an Bruckner in flüchtigem Einsaugen manchen Zaubers vorbeistreifte; das ihn größtenteils ebenso gründlich mißverstand wie starr voreingenommene kritische Gegnerschaft, wenn auch oft aus entgegengesetzter Gesinnung; denn auch lebhaftester Bruckner-Enthusiasmus konnte da aus der inneren Unruhe der ganzen nachfolgenden Zeit nicht schöpferisch sein Weiterwirken spiegeln. Damit soll also keineswegs gesagt sein, daß etwa Kenntnis, ja genaues Studium seiner Werke fehlte. Wie es Schicksal, Größe und auch Fluch gerade der hervorragendsten Geister sein kann, ihre Zeitbewegtheit und deren großen metaphysischen Sinn in ein Kunst- und Geistesbild zu fassen, so waren es eben die Namhaftesten der nachfolgenden Generation, die zu anderen Wegen, oft gegen ihr gutes Wissen, getrieben wurden. Nicht das kann schon einen Vorwurf bedeuten. Sieht man hier von Hugo Wolf ab, der zwar dem Alter, aber nicht dem Grundzug nach die weithin abweichende Nachfolge berührt, so waren es aus der Zeit unmittelbar nach seinem Tode namentlich drei hochragende Künstler, Richard Strauß, Mahler und Reger, die viel von Bruckner und dies Viele voller Bewunderung aufnahmen; aber es waren starke Eigenpersönlichkeiten, vom Erfühlen neuer Zeitbewegtheit getrieben, die das wirkliche Aufkeimen Brucknerschen Geistes unterband. Er meldet sich mehr in befruchtenden Einzelzügen, technischen vor allem, aber auch wo es geistige sind, da wehen sie in anders geartete Gesamtweise hinaus. So gibt es aber unter den Schaffenden gar viele, die von Bruckner am wenigsten berührt sind, wo sie sich diese oder jene Einzelheit „zu eigen gemacht“ haben wollen. Die Wenigen, deren Schaffen noch von Bruckners Geist durchhaucht ist — Friedrich Kloses Name verdient hier, um nur aus Bruckners persönlichen Schülern einen zu nennen, besondere Erwähnung —, bleiben mehr als je in die Stille gebannt. Außerhalb deutscher Musikkultur ist Bruckner noch zu wenig bekannt, um nachhaltig zu wirken; hier mag sie allein in Betracht gezogen sein.

[1] Vorabdruck mit Genehmigung des Verfassers aus dem nächstens in Max Hesses Verlag erscheinenden Buche „Bruckner“.

Doch auch da sollen weder Winkelzüge noch breite Straßen untersucht werden, nicht von Führern noch von Gefolgschaft die Rede sein, nicht von Verstandenen und von Verkannten, noch auch von solchen, die über sich hinaus verstanden wurden. Ginge man darauf aus, Strömungen und Namen zu überblicken, so müßte man ein ganzes Buch schreiben, wie niemals noch ging der Drang, zu komponieren, von den Auserwählten zu den Ungezählten über. Das Grundsätzliche ist für den hier zu wahrenden Teilgesichtspunkt wesentlicher als die Einzelnen, und schon mit jener Zerbreitung kommt es, daß man unter dem abscheulich mißbrauchten, aus jedem Winkel beanspruchten Wort der „Moderne" unmöglich mehr ein bestimmtes Stilbild zusammenfassen kann.

Aber ob man jetzt an die schon unter sich ganz auseinandergesprengten Richtungen denkt, welche die Prägung der Modernität beanspruchen, oder an die, welche sie entrüstet von sich weisen, um gerade damit die Zukunft aus der Gegenwart abzustützen, oder auch an die vielen, irgendwie dazwischen Standsuchenden, man kann diese Vielheit in einem Hauptzuge ganz besonders von Bruckner sondern: in der *Bewußtheit*, deren Opfer allesamt werden mußten, die aus der Zeit fühlen, ob aus gehobenem Empfinden der Zugehörigkeit oder aus noch so erbittertem Gegenwirken und Drang zur Befreiung aus ihr; denn gerade die ist auch ein Zeichen der Zugehörigkeit, ja Verfangenheit und sie bedingt noch stärker jenen Grundzug der Bewußtheit; allesamt also sind ihm verfallen, die nicht wie Bruckner unzeitgemäß oder gar überzeitlich zu schaffen berufen wären. Und dies berührt einen zweiten Grundzug, der scharf von Bruckners weltüberlegener Einsamkeit sondert: die *innere Abhängigkeit von der* augenblicklichen *Gesellschaft*, ja ganz eigentlich vom intellektuellen Snob.

Ein dritter ist die *Ruhelosigkeit*; man vermochte, auch wo Verständnis herrschte, zu wenig bei Bruckner zu verweilen. Und so kann auch im allgemeinen die Gegenwart Bruckners Ruhe höchstens als Gegenbild, d. h. als eine Art Stillstand, begreifen und nicht als das, was er wirklich war, in sich wirkende Urruhe, etwas wesentlich anderes somit als bloßes Aussetzen, Entspannungspunkt in der Rastlosigkeit. Dieser Zeitgeist ist zu zerfaserndem Grübeln verurteilt und damit auch im Schaffen zu einer Entfremdung von Bruckner, die Haß erklären kann wie bei der unschöpferischen Kritik. Solchem Blick wurde auch das drangvoll geniale Neutönen der gesamten übrigen Hochromantik zur wesentlich intellektuellen Erstarrung eines abstrakten Fortschrittsbegriffs, der denn rasch in die sturzhafte Entwicklung hineintrieb, um größtenteils überhaupt aus aller Entwicklung herauszuwirbeln. Wo man mit meistem Geschrei den Modernitätsbegriff als Aushängeschild vor die Menge trägt, sich als eigentlich repräsentativ vordrängt, da wird dies mißverständliche Fortschrittsgefühl aus aller Beseeltheit zu solcher Konstruktion, daß sich offensichtlich jegliches etwa in Talenten verborgene Schöpfertum in Kritik und Selbstkritik auflöst.

Sie zersetzte Begriffe der Musik überhaupt, wie sie Erscheinungen bei Bruckner zersetzte. Perioden des Übergangs und der Neuorientierung ersetzten vielfach schon in der Musikgeschichte selbstleuchtende durch reflektierte Musik. Auch ist es eine Erfahrung, daß kritischer Sinn, wenn er unschöpferisch geworden, nicht in Selbstkritik ausschlägt, sondern gerne in Vorkonstruktionen, in welche dann die verlorene Sehnsucht schöpferische Möglichkeiten hineinzieht. Vorausschweifen gewisser neuer Kunstforderungen vor ihrer Erfüllung gab es in der Geschichte schon wiederholt; so bei der Erfindung der Oper und überhaupt mehr oder weniger vordringend bei allen Reformen. Auch hieran klammert sich nun Analogie und Rechtfertigung, denn die Moderne konstruiert auch aus der Geschichte; ihrem Bild werden Begriffe abgepreßt, die musikalisches Neusuchen rechtfertigen sollen. Man verweist auf Parallelen, um sich und anderen Mut zu machen. Aber vor allem würde man, wenn man einmal soweit hielte, auch die Geschichte weniger konstruktiv zu überschauen, das eine aus ihr lernen, daß man nicht falsche Analogien ziehen darf.

Aber mit historischen beginnt es, in ästhetische klingt es aus und in technische frißt es sich hinein. So war gleich eine erste Geschichtsspekulation sehr bequem: weil die vorherige Generation ihre Größten verkannte, wollten die Schaffenden auf Grund von „Schwierigkeiten" recht rasch verkannt sein, um . . . nein, es ist zu lächerlich, wenn man nicht den Ernst dahinter mit aller Ruhe sucht. Oder man hatte kaum aus der Geschichte der Musik die Relativität des Schönheitsbegriffes erkannt, so ward auch der Schönheitssinn überhaupt im Schaffen über Bord geworfen — ein echt rationalistischer Sieg über die Seele. Denn da hatte man mit Recht begreifen gelernt, daß diese verführerische Empfindung der Schönheit in Gefühlsübereinstimmung mit dem Kunstwerk beruht, daß sie die Fähigkeit voraussetze, den gleichen Grundstand einzunehmen, aus dem als Urmittelpunkt sich das ganze Seelentum eines Kunstwerks entfaltete; hatte ferner erkannt, daß stets neue Kraftzeichen eines geänderten Seelentums unter überkommener Schönheit neu aufbrachen; sie wirkten anfangs immer noch erschreckend, wirr, ungeheuerlich, gaben sich erst häßlich, weil man nur das Grauen darin spürte, und „Häßlichkeit" besagt ja nichts anderes als den Mangel jener liebebefähigten Gefühlsübereinstimmung durch Einnahme gleichen Gefühlsmittelpunkts; nun vermögen alle diese erst beirrenden und abstoßenden Züge zur Erscheinung eines Kunstcharakters zusammenzufließen, sobald man seiner Einheitlichkeit gewahr wird, neuer Schönheitsbegriff entstand aus verdrängtem



Anton Bruckner 1868

alten; so oder ähnlich erkannte man das, und auch darauf wird nun unter gleicher Verwechslung von Ursache und Wirkung abgezielt, ja, es wird drauflos spekuliert, wie man es mit den „Schwierigkeiten" der Werke trieb. Alle diese Berechnungen, worin psychologisch die Grenzen von Ehrlichkeit, Selbsttäuschung und unehrlicher Aufmachung gar nicht immer zu ziehen, sind nur der Ausdruck jener überstarken Bewußtheit, dünken sich Höhepunkte des Intellekts und sind seine Ausartungen — wer erkennt nicht den Zusammenhang mit jenem Geist, der einst, wenn auch in anderer Form, Bruckners feindselige Umgebung war!

Und da ist es gar nicht schwer, auch bis in sämtliche technischen Probleme zu übersehen, wie an allem, was je an Möglichkeiten in der Musik schlummerte, diese Spekulation ansetzt, die jede einzelne davon herauslöst und auf die Spitze treiben will. Weil sich die Klänge bis zu ihrer gewaltigsten Selbstüberwindung hinaussteigern ließen — an Bruckner allein schon konnte man es lernen —, beginnt die Spitzfindigkeit gleich mit der Überwindung. Sah man letzte rhythmische Möglichkeiten, so ward der Anfang mit dem Ende Trumpf. Bachs lineare Kontrapunktik, diese erhabene und große, ans Ganze innigst verwirkter Zusammenhänge gebunden, wird zum Vorwand losgelöster Melodienkritzeleien; die Primärbedeutung tragkräftiger Linien, dort ein großes Prinzip, das sich die Zusammenklänge zwingt und sie bis in die kraftvollsten Harmoniewirkungen, ja bis in den schlichtesten akkordlichen Satz hinein durchwaltet, sich dem Gegenprinzip der Akkordkraft innigst aus anders gerichteter Durchwirkung vermählt, wird zur Rechtfertigung einer Stimmenzusammenflickung herangezogen, die sich über alle Zusammenklangsrücksichten von vornherein hinaushebt, vor lauter Können gleich ein technisches Hauptproblem ausschaltet und dafür vom Hörer — abermals in flotter Geschichtsanalogie — „Gewöhnung" ans Neue verlangt. Das sind übelste Verdrehungen, aber aus jedem großen Prinzip wird ein kleines Kniffchen, wie aus dem Intellekt bei seiner Überspitzung unvermerkt die fatalste Flachheit. Was sich bei alledem, in harmonischer, kontrapunktischer, rhythmischer, melodischer Hinsicht für neu hält, ist in Wirklichkeit ein Abgrasen alter Winkel bis in die letzten, ausgetrockneten Verschlüpfungen hinein, und es gibt keinen Teilgesichtspunkt, der nicht in fruchtbarster Größe, zugleich in viel weitere, kühnere Konsequenzen hinein von Bruckner allein zu lernen wäre. Vor allem weist auch die Unlauterkeit in der Melodik der Modernen auf die tiefe Entfremdung zu ihm. Alles fällt unter unfruchtbarer Begriffszersetzung zusammen und deckt sich mit Schlagworten. Oder man braucht nur daran zu erinnern, für wie vierlerlei sich ein pathetisches Mißverständnis auf Beethovens letzte Quartette beruft. Gewiß wäre es nicht geboten, in genau gleicher Stilart auf bloße Nachahmung von Bruckner oder Bach oder Beethoven oder anderen zu verfallen, das erste, was diese Vorbilder erwecken sollten, wäre der Sinn für das Schöpferische, aus dem man jene Teilgesichtspunkte gewinnen kann und aus dem sie zusammengehalten sind; dieser erste grundlegende Einblick aber muß da versagen, wo nicht mehr Intuition in den Intellekt ausstrahlt, sondern von ihm entfacht sein will.

Die Zeit nach Bruckner ward auf sich selbst gerichtet, wie alles Leidende, und kann daher nur Erscheinungen sehen, die ihr krankhaftes Suchen fördern. Ihr Künstler wird leicht Karikatur seiner selbst, bevor er dazu kommt, er selbst zu sein, und dermaßen, daß er es nie mehr werden kann. Zuspitzung wirft wie die technischen Sonderversuche auch gerne ästhetisch-stilistische Sonderströmungen auf. Gerade die größeren davon aus der Zeit nach Bruckner lagen bei ihm schon in höchster Kraft vor: der *Impressionismus* z. B. ist, ohne zur Norm aufgetrieben zu sein, bei ihm in Gedanken vorgebildet, die freieste Klangvisionen der Späteren vorwegnehmen, ebenso der sog. *Expressionismus*, wenn man auch diesen vielverzerrten Begriff, nach seiner heutigen Selbstverkündung *unmittelbarste* Ausdruckskunst, noch in seiner reinsten Urbedeutung aufzunehmen vermag. Bei Bruckner noch in der umfassenden Urfülle der Musik vereint, wurden diese beiden Ausschwankungen der Musik hernach selbständige Abspaltungen, wovon die eine, der Impressionismus, von russischen und französischen Vorbildern her wenigstens greifbare Musikmöglichkeiten, eigenen Lichtschein und fesselnde eigene Schönheiten gezeitigt hat, während die andere, der Expressionismus, trotz all seines Begriffsprogramms doch mehr auf der Verwechslung mangelnden Schamgefühls mit künstlerischem Talent zu beruhen scheint, der fatalen, die unser ganzes Musikleben, von der Berufswahl angefangen, durchsetzt; der gleichen, zeitgemäßen mangelnden Scham, die Bruckners heilige Scheu nicht mehr erträgt und mit allerhand geistiger Kritik überschwingt.

Von da aber schlägt wie von falscher Geistigkeit auch seelisch eine falsche Deutung auf Bruckner zurück.

Ihr ist er namentlich bei den Schaffenden auch unterworfen; es ist vor allem die furchtbare, an den Werken aller Zeitalter sich erprobende Sucht, das „Expressive" in einem Zerrsinne zu deuten; welche Vermessenheit, einem Geiste wie Bruckner stets „menschlich nahe" kommen zu wollen. Die mehr sich selbst enthüllen als die Musik, haben es freilich schwer zu begreifen, daß er uns eine andere Kunst gab, welche Seele der Musik und nichts als das ist und welche nicht erst „herausgepreßt" zu werden braucht. Bruckner gab der Musik, was sie einst war, ehe sie Allzumenschlichem überantwortet wurde [1]. Es geht, wie erwähnt, keineswegs an, alle heutigen Bestrebungen unter diesen Merkmalen zusammenzufassen, aber sie kennzeichnen jene Gruppen, die allerorten am lautesten Moderne als Programm, damit zugleich ausdrücklich als Ausblick in die Zukunft verkünden; was in anderem Streben wirkt — und niemand wird das Ernste und Große auch in der Gegenwart verkennen —, bleibt in diesem Getriebe der Mißachtung sicher. Nicht das mag Ernsthafte beirren, aber Lärm und Experimentieren dieser Kreise wirken lähmend auf alles übrige Schaffen zurück, als übermächtig gewordener Teil der Gesamtgeistigkeit, die doch stets auf den einzelnen drückt.

Bruckner scheint so nahe, von seinen technischen Mitteln und Wendungen sieht man überall etwas erhascht, erhaben geht in Schaffen oder Suchen der größere Teil der Gegenwart an ihm vorüber als einem, den man schon kennt; nur darauf kommt es den „Geistigen" ja an. Mancher würde über die Gewahrnis erschrecken, wie sehr gerade diese Wohlvertrautheit ihn verdeckt, und wie unendlich fern er der Generation ist, die spielend mit ihm fertig zu sein glaubt, ihn wohl auch noch gerne unter die Überlebten stampfte. Oder man nimmt ihn als abgetanes, anerkanntes Wunder so hin; als wäre wirklich als Wunder etwas begriffen, bei dem das Staunen einmal aufhören könnte. Man bemerkt nur im Operngebiet die Wirkung nach dem Wagnerschen Donnerschlag, die Stille, die nach dem Ereignis lange nur schüchterne Versuche aufbrachte, welche teils schwächlich in Nachahmung versanden mußten oder ganz andere, vom erdrückenden Vorbild unbehinderte Wege der Oper abtasteten; die Stille nach Bruckner, die ward gar nicht verspürt und gleich mit recht viel Lärm ausgefüllt. Es scheint vieles dem zu widersprechen, entrüstet werfen

[1] Schon von besserem pädagogischen Urteil her sollte man auch wissen, daß musikalische Empfindsamkeit nicht immer Ausdruck von Kraft, sondern fast noch häufiger einer Schwäche und irgend einer innern Haltlosigkeit ist. Es scheint, daß im Entschwinden des richtigen Gefühls hiefür ein Mitanlaß zur Begriffsaufstellung des Expressionismus lag.

sich vielleicht manche Hinweise auf, wie vieles von ihm übernommen sei; es wird manchmal gar prunkhaft gebrucknert; Einflüsse, gar Ausbau seiner Eigenarten wollen gehört sein — schon ist ja die Historik, voreilig im Nachhumpeln, wieder daran, Ernte unter den „Zusammenhängen" zu halten [1]. Und die da meinen, von Bruckner weg öffne es sich gegen ein Chaos hin, die irren: Bruckner hat sich verschlossen und das viele Chaotische, was ihm folgte, geht eben gar nicht von ihm aus.

Gewiß wird auch niemand behaupten, ein Großer müsse nunmehr unbedingt von Bruckner beeinflußt sein; das hieße Bruckner selbst als einen Eigenen verkennen. Auch wäre es dogmatische Bruckner-Verehrung, zu behaupten, der Zusammenhang mit ihm sei schon an sich ein Wertmaßstab für neue Regungen in der Musik; daß aber diese Wirrnis in der Generation nach Bruckner in Breite herrscht, ist aus dem Zusammenhang zwischen ihm und seiner geschichtlichen Umwelt nicht belanglos. Es bleibt immer etwas Ungelöstes, wenn ein großes Ereignis von der nachfolgenden Generation nicht aufgenommen wurde; wird daher das neueste Schaffen vielfach als krankhaft bezeichnet, so ist Hauptkrankheit der Moderne eine Hauptschuld: sich mit Bruckner zu wenig, oder, was noch schlimmer ist, viel zu äußerlich auseinandergesetzt zu haben. Bruckners Geist muß ja nicht Bruckners Nachahmung sein, nicht Epigonentum bedeuten. Heute steht es so, daß er den Modernen zu wenig modern, den Alten zu wenig klassisch ist, und die Dummheit auf beiden Seiten hält sich die Wage. Nicht übel ist es, noch extremere Zu-

[1] Immerhin blieb trotz allerhand solcher Anlehnungen das eine wenigstens Bruckner bisher erspart: das Schicksal Wagners, dessen erhabener Stil durch Mode gewordene schlechte Nachahmungen Unzähligen verleidet ward, die durch sie nicht mehr zum reinen Urgrund durchblicken können.



Anton Bruckners Geburtshaus in Ansfelden

spitzungen einander gegenüberzuhalten: flott stellt sich ein Teil der Moderne auf den Standpunkt, alles Bisherige sei von Gesetzen „gehemmt“, daher unvollkommen gewesen — jedes Zeitalter neigt dazu, sich für gescheiter als die übrigen, wohlgemerkt auch als die kommenden zu halten — und bei ihr fange die Musik überhaupt an; die Klassizistik stellt sich vielfach auf das Dogma, mit dem Klassizismus habe die Kunst aufgehört. Das sind die Geistesverfassungen, zwischen denen sich ein Zeitalter mit Wagner und Bruckner auswölbt.

An seinem Anfang wußte das 19. Jahrhundert noch, wo es stand: bei Beethoven; an seinem Ende nicht mehr. Durchdringend ist auch der Gegensatz, den das Geschichtsbild in der Auswirkung Beethovens und Bruckners auf die nachfolgende Zeit aufweist: Beethoven öffnete sich förmlich gegen das ganze Jahrhundert, von Anfang an ging, was ihm folgte, von ihm aus oder setzte sich mit ihm zuweilen bis zu gewaltsamen Umbiegungen auseinander; daß Bruckner zumindest über die erste Generation hinaussprach, ist sicher, er erscheint ihr ferner als er es, obwohl noch weniger gekannt, seiner Zeit war, denn die Entwicklung knüpfte gerade an die ihm abseitigen Bewegungen. Es ist klar, daß weder dies noch jenes an sich einen Überwert des einen oder des andern der beiden Großen bedeuten würde; dieser Gegensatz liegt an grundverschiedener Art. Beethoven sprach zu den Menschen unmittelbar, wie seine ganze Kunstart vom bodenständigen und sinnlichen Erlebnis ans Übersinnliche hinausdringt; Bruckner kommt wie die älteren Meister der Kirchenkunst wieder von ganz anderem Ausgang her. Zudem bliebe auch nicht zu vergessen, daß auch die Anknüpfung an Beethoven sogar mit Vorliebe von Beethovens Gefahren ausging, und das um so mehr, je näher man der heutigen Zeit kommt; wurden sie bei ihm nicht zu Schwächen, so bei den Nachahmern Schwächen bis zu gröbstem Unfug.

Mag auch sein, daß die ganze Spannung nur dem krankhaften Druck einer Hemmung entspricht, die echten, positiven Ereignissen in ihrer Unruhe vorangeht; aber auf die Teilfrage um Bruckners Nachwirken kann die Antwort nur sehr negativ lauten. Das Bild der ganzen Wirrnis um ihn schließt sich mit dem einzigen großen Grundmotiv: vorbei. Vorbei gesehen, gedeutet und gefühlt, vorbei gewiesen und im Wege des lebendigen Schaffens an ihm vorbeigestrichen.

Chromatik und Tonalität / Von A. Halm

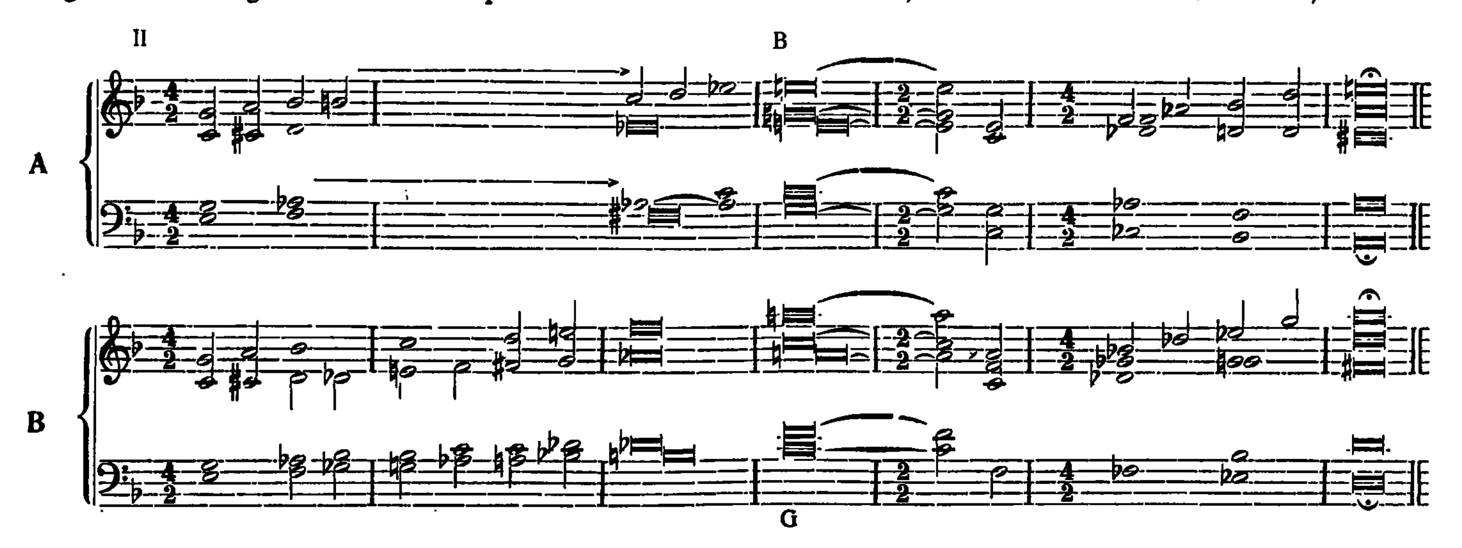
Ein Musiker, als er mit mir den Klavierauszug der dritten Symphonie[1] von Bruckner zu 4 Händen spielte, nahm Anstoß daran, daß die Schlüsse des *Scherzos* gar nicht richtig kadenzierten. Er hatte von Bruckner noch wenig Kenntnis, war aber oder fühlte sich sonst auf dem laufenden und auf der Höhe der Zeit; hatte schon — es war zu Anfang unseres Jahrhunderts — über (und für) Richard Strauß, Gustav Mahler geschrieben.

Daß hier keine normale Kadenz vorliegt, ist klar; desgleichen, daß das A dur des ersten, das D dur des zweiten Schlusses nicht völlig tonika-artig wirkt. Solchem begegnen wir übrigens häufig bei den Durschlüssen eines Mollstückes, z. B. bei großen Fugen von Bach, wo die letzte Tonika etwas von Dominantfärbung annimmt, und zwar dank einer Coda, die, nach der eigentlich abschließenden tonalen Kadenz, sich stark zur Unterdominant neigt, wodurch eben der letzten Durtonika etwas von ihrer Festigkeit, sozusagen Bodenständigkeit entzogen, oder der Blick vom Zentrum ein wenig abgelenkt, halb und halb wieder ins Weite geleitet wird. Läßt man sich diese Wirkung gern gefallen (ich empfand sie früher manchmal etwas beunruhigend), so darf man gewiß auch diese selbe Wirkung hier bei Bruckner gelten lassen und gerade hier hat sie mich stets und von Anfang an unmittelbar überzeugt, wenn mir auch die eigentümlichen Mittel, durch die sie zustande kommt, auffielen); ja sie darf hier erst recht gelten. Und zwar im Allgemeinen, weil sie dem ganzen Bild des Scherzos ansteht; und im Besonderen in Hinsicht auf die harmonische Struktur. Dem A dur des ersten Schlusses, das mit einem plötzlichen Ruck vom B dur-Akkord her erscheint, folgt das wirkliche B dur, mit dem die Durchführung beginnt; dieser vorläufige Schluß hat gar nicht die Pflicht, tonal als völlig eindeutig zu überzeugen. Eher könnte man das von dem letzten und endgültigen Schluß erwarten, den Bruckner an der letzt entscheidenden Stelle in der gleichen Weise herbeiführt, so daß das abschließende D dur gleichfalls nicht auf absoluten Tonikawert Anspruch erheben darf. Den leisen, aber merklichen Antrieb, der so in ihm liegt, spürt und verwertet Bruckners tonale Genialität: das dem Scherzo folgende Finale beginnt mit scheinbarem Es dur, s. Beisp. I. Dieses Es dur nun folgt mit derselben Logik aus dem im Ruck vom Es dur-Akkord her gewonnenen D dur des letzten Scherzo-Schlusses, wie aus dem ersten, vorläufigen Schluß (im A dur, das vom B dur-Akkord her kam) das B dur der Durchführung gefolgt war. Nicht genug mit dieser Beziehung: dem ersten thematischen Akt des Finales geht eine geheimnisvolle Dominant voraus, also ein scheinbares B dur, getragen von der vorhergesandten Begleitfigur (Beisp. I a), als ein tonales Reflexlicht des wirklichen B dur zu Anfang der Durchführung im Scherzo!

[1] Der Buchstabe J ist in der Partitur vergessen; er soll im 13. Takt nach H stehen.

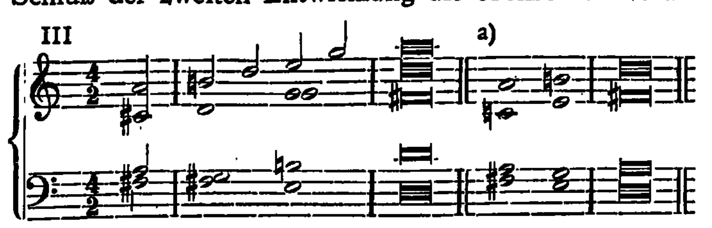


Gehen wir nun auf das Einzelne der harmonischen Entwicklungen ein, die zu den Schlüssen führen, und die freilich einer andern Welt als jene oben erwähnten Fugenschlüsse angehören. Das Beispiel II soll einem



Vergleichen der beiden Wege dienen. Die 4taktige Periode habe ich dabei als einen $^4/_1$-Takt notiert, so daß jeder Halben des Beispiels ein ganzer Takt des Scherzos (also der Wert einer punktierten Halben) entspricht. Der Ausgangspunkt beider Entwicklungen ist der gleiche: unmittelbar vor den beiden Modulationenreihen steht der verminderte Septakkord dis, a, c, fis; auf das Vorhergehende werden wir noch zu sprechen kommen.

Das hauptsächliche Problem, die zur Schlußwirkung verwertete bezw. gezwungene Akkordfolge B dur—A dur im ersten, Es dur — D dur im zweiten Fall wäre gar kein Problem, wenn ja der erste der beiden Akkorde in der Art des neapolitanischen Sextakkords, d. h. als Vorläufer einer richtigen Oberdominant gebraucht wäre; es besteht also nur eben in dem Fehlen der Oberdominant — ist also im Grund kein so sehr neues mehr — denn die Erfindung der Plagalschlüsse wurde, dünkt es mich, schon vor längerer Zeit gemacht. Erlauben wir uns ein kleines chromatisches Manöver, oder vielmehr befreien wir das verborgene diatonische Geschehen aus den chromatischen Schleiern, so bekommen wir für den Schluß der zweiten Entwicklung die ebenso schöne als



anerkannte Kadenzierung, wie sie Beisp. III, oder, noch einfacher, III a wiedergibt. Ja: sind es nur Schleier, in die Bruckner ein im Grund gut bürgerliches oder gut kirchliches Formgeschehen hüllte? Wollte er nur dem Hergebrachten ausweichen? Nun: wenn er nur in der Absicht auf Neues eine neue wirkliche Funktion erfand: wäre es nicht auch darum schon etwas Gutes? Doch es verhält sich anders; Bruckners Meisterschaft erweist sich auch hier, indem er mit *einem* Mittel mehr als eine Absicht erreicht, mehr als ein Erfordernis erfüllt; das Ungewöhnliche kommt nur als Folge innerer Notwendigkeiten, wie ein Geschenk gnädigen Schicksals, hinzu! Die erwähnte Akkordfolge, z. B. Es — D (die es Bruckner überhaupt angetan hat) können wir technisch bezeichnen als (♭ II =) IV—I; in der D dur-Kadenz wäre nämlich der Akkord der II. Stufe als Vertreter des ihm parallelen Unterdominantakkords anzusehen, der Es dur-Akkord bildete also dessen chromatisierten Ersatz. Jedoch gab Bruckner eben nicht nur seiner Neigung nach, brachte nicht bloß an, was er gerne sagte.

Das D dur des zweiten Schlusses behandelten wir bisher als gleichwertig mit dem A dur des ersten Schlusses. Ich halte es aber für einen richtigen Eindruck, nicht für bloße Autosuggestion, wenn wir den D dur-Schluß als den tonal kräftigeren empfinden. Dabei wirkt manches zusammen: die an sich überlegene Haupttonart (dies aber doch nur, wenn sie als solche schon vorher behandelt wurde und also erwartet wird); die glänzendere Höhe; endlich aber und zutiefst geheime Beziehungsströme. Die Schritte des in Beisp. II B gezeichneten Akkordgangs, soweit er sich von dem ersten (Beisp. II A) unterscheidet, wage ich nicht als ursächlich mitzuzählen. Zwar können sie als die energischeren gelten, doch bringt andererseits der längere Weg der Modulationen Gefahr, was sich ungefähr ausgleichen mag. Dagegen bildet eben der gemeinsame Anfang beider Wege ein ernstliches Moment. Die zwei ersten Akkorde als von größerem Gewicht und von größerer Anziehungskraft gegenüber den

ihnen folgenden zu sehen, ist unsere nächste Aufgabe. Bei ihrem Auftreten war das Modulieren noch nicht in Fluß gekommen, der Modulationstrieb eben erst angeregt worden; die äußere Bewegung sammelt sich unter ihnen zu einheitlicher Richtung, nachdem sie im Takt vorher ausgesetzt hatte. Da Schalks Klavierauszug zu zwei Händen das nicht genügend deutlich macht, gebe ich in Beisp. V einen vereinfachten Partiturauszug. (Es ist das also die Ausführung der in Beisp. IV gegebenen Skizze; die beiden ersten Takte von V samt



Repetition entsprechen dem ersten Takt von IV; die Takte 5 bis 8 von V dem zweiten Takt von IV; an das Ende des Beispiels IV schließt sich die Modulationenreihe A oder B des Beispiels II, dessen drei erste Halben den Takten 9—11 des Beisp. V entsprechen.) Im 8. Takt des Beispiels V schweigen die Trompeten, die vorher mit ihrer flatternden Dreiklangsfigur die von den Geigen offen gelassenen Lücken der Achtelbewegung ausfüllten. Das zweite und wichtigere Moment der Stockung liegt darin, daß die Akkordfolge aussetzt (was in der 2. Hälfte des 2. Takts des Beispiels IV deutlicher zum Ausdruck kommt): der Akkord dis a c fis wirkt nämlich gegenüber seinem Vorgänger dis a c f mehr nur wie eine Veränderung. Wir brauchen uns nicht zu entscheiden, ob wir ihn als Auflösung und den Vorgänger als Vorhalt, oder ob wir umgekehrt das fis als Spannung bezw. Durchgangs- und chromatischen Leitton auffassen wollen; den Doppelsinn erkennen wir um so eher an, als wir hier die Quelle der folgenden tonal freien chromatischen Modulationen [1] sehen. (Wollten wir auch die erste Akkordfolge des Beispiels IV als Vorhalt und Auflösung auffassen, so bliebe der Unterschied, auch bloß graduell gesehen, doch als von wesentlicher Wirkung bestehen.)

Es ist hier alles wichtig; lassen wir es uns nicht verdrießen, das Einzelne zu betrachten; gilt es doch zu verstehen, wie in diesem äußerlich oft robusten Stück der Zuhörer ganz ohne Gewaltsamkeit der Effekte, vielmehr in zartester Weise, durch sorgfältiges Sammeln kleiner Züge, die in eine und dieselbe Richtung deuten, geführt wird. In dem Klavierauszug [2] steigt das erste Mal der Baß, der bei der Stockung allein noch die Achtelbewegung fortsetzt, im Akkord aufwärts (Dis Fis A dis aufs 2. und 3. Viertel, S. 32, vorletzte Zeile, letzter Takt). Auch so wird die Stockung schon kenntlich, denn fürs erste hatte der Baß vorher keine Achtel, fürs zweite bleibt gerade das gewichtigste erste Viertel ungeteilt. In der Parallelstelle (S. 35, 2. Zeile, 1. Takt) hat er die langsame Trillerfigur, wie sie im 8. Takt des Beispiels V steht. In der Partitur



lauten beide Stellen gleich, und zwar so, wie in Beisp. V Das ist denn auch die bessere Lösung. Derartige kleine Veränderungen in sonst gleichem Zusammenhang, wo sie nicht eine begründete Ursache und Folge haben, wirken ohnehin leicht kleinlich; so als ob der Autor sich nicht recht hätte entscheiden können und deshalb eben das einemal diese, das anderemal jene Form nähme. Die von Bruckner in der Fassung des Klavierauszugs [1] (wenn nicht dort eine Ungenauigkeit vorliegt) für das erste Mal genommene Baßfigur hat den Nachteil, daß sie, an die vorherigen Figuren der Trompete erinnernd, noch etwas von dem Eindruck alternierender Achtel wachhält — dies

[1] Damit meine ich gerade nicht „Übergänge", sondern das Spiel mit Tonarten, das Miteinanderspielen der Tonarten.

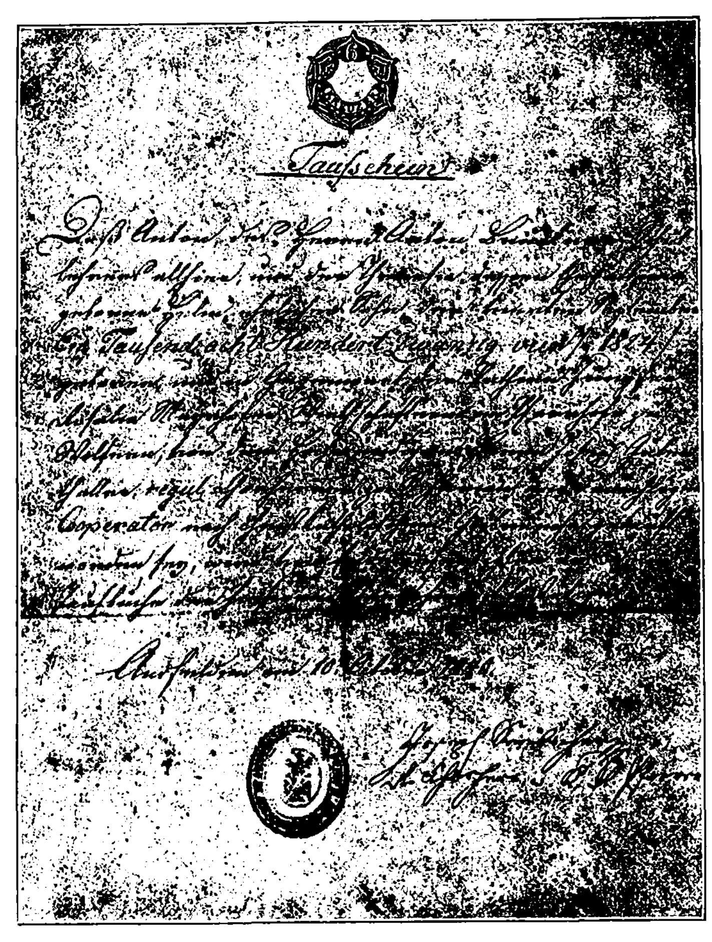
[2] Ich nenne hier immer den zu zwei Händen von Josef Schalk.

[1] Der Klavierauszug folgt im Finale der späteren, in den ersten 3 Sätzen einer früheren Fassung. Was ich hier und im weiteren über die Unterschiede zu sagen habe, möge zu näherem Untersuchen locken. In den ersten Sätzen begegnen wir noch tiefer greifenden Verbesserungen.

zum Schaden der Zäsur. Die Trillerfigur dagegen betont erst recht das Stehenbleiben des Basses und des Akkords; sie gibt zugleich den dynamischen Wert einer Ladung, der dem folgenden Treiben dient, einer Ungeduld, die der Baß bei der Hemmung empfindet. Viel wirksamer hierdurch das, nach dem gegebenen Vorbild, schon im 8. Takt in Beisp. V erwartete, jetzt im 9. Takt gewährte e des Basses; viel überzeugender sein metrisches Pulsieren, das die befreite Bewegung begleitet! Die Geigen, die diese jetzt beibehalten, ohne sich wieder unterbrechen zu lassen, tragen ihre Figur nunmehr anders vor: die ersten beiden Achtel jedes Takts bindend, geben sie ihr größere Elastizität, und das besonders im Verein mit dem piano (das ein neues Anheben so schön zum Ausdruck bringt!); die Figur wird jetzt leichter, beschwingt, überlegen spielend. Diesen Unterschied verwischt der erwähnte Klavierauszug, da er die Bindung schon vorher anschreibt (nämlich schon zu Anfang der in Beisp. V wiedergegebenen Stelle). Ich wüßte gern, ob Bruckner ihn ebenfalls in der ersten Fassung verwischte, oder ob Schalk ihn unbeachtet ließ.

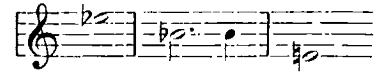
Die neue Phase nun, dermaßen als solche gekennzeichnet, verleiht auch den sie eröffnenden Harmonien größere Kraft, so daß sie eben nicht nur Durchgänge sind, wie ihre Nachfolger. Von den beiden aber ist wieder die zweite die wichtigere, als die eindeutige Dominant der Haupttonart: dies eine der tieferen Ursachen der kräftigeren Wirkung des zweiten Schlusses. Die andere liegt darin, daß dessen Akkordfolge Es—D schon vorher da war, und zwar an so entscheidender Stelle, daß ihr Eindruck, auch wenn ihn das dazwischen liegende Geschehen ausschalten mag, doch wieder einschaltbar bleibt: nämlich im 27. und 28. Takt, zu Beginn des ersten Nachsatzes (es ist dies der Anfang des Beisp. V bezw. IV). Zu der formalen Auszeichnung kommt eine harmonische hinzu: im 27. Takt tritt zum erstenmal eine chromatische Erscheinung im Sinn eines alterierten Akkords auf; bis dahin war alles reinstes, normalstes d moll ohne jede fremde Beimischung, denn die scheinbare Chromatik des Baß-Aufstiegs hat nur melodischen Sinn, und sie beschränkt sich durchaus auf den Bestand der melodischen Molltonleiter. Das sind zwei Momente, die wohl schon ausreichten. Spannen wir aber wieder den Blick über die engeren Grenzen hinaus. Das d moll des Scherzos weht erstlich mit seiner Dominant, stürmt dann mit seiner Tonika in eine Luft hinein, die ganz voll von Es dur war. Diese Tonart spielt im ersten Satz keine Rolle, wie auch umgekehrt dessen d moll im zweiten Satz keinen Einfluß ausübt. Im dritten Satz dagegen setzen sich diese beiden Tonarten bezw. Klänge in intensive Beziehung (ein wichtig genommener Klang ist noch keine Tonart, gewiß; aber er kann etwas wie die Projektion der Tonart sein, und den Es dur-Klang sahen wir eben mit Fleiß so behandelt, daß dem tonalen Glanz, der an dieser Stelle noch von außen her auf ihn fällt, ein innerhalb der Grenze erzeugtes zweifaches Licht sich zugesellt. Wie sehr Bruckner auf diese seine Kraft vertraut, und nicht minder, wie verantwortlich sich der Meister seinem Tun gegenüber fühlt, bemerken wir nachher wieder im Anfang des Finales, der sich ganz deutlich auf diese Stelle im Scherzo bezieht. Der Akkord cis es g b für den Systematiker ein alterierter Septakkord („doppelt verminderter Dreiklang mit verminderter Sept"), eigentlich zu g moll gehörend und dort in der Hauptsache von Unterdominantcharakter mit ausgesprochener Tendenz in die Oberdominant, wird dort (s. Beisp. IV u. V) nach d moll geführt, etwas auffallend, aber überzeugend, da d moll das Bewußtsein beherrscht [1]. Im Finale fehlt diese Gunst der Umstände; hier ging dem Es dur der B-Akkord als Dominant voraus, wodurch es ernster wurde. Dem entsprechend tritt der Es dur-Dreiklang hier zuerst in strahlender Reinheit auf, und erst im folgenden Takt kommen die Bässe mit ihrem cis hinzu. Darauf folgt nun der, wie gesagt, näherliegende D dur-Akkord, der sich dann erst in den d moll-Akkord umwandelt: dies in rückläufiger Bewegung, insofern der D dur-Akkord des Scherzoschlusses, der hier noch, wenn auch im Hintergrund des Bewußtseins und leise nachklingt, einem d moll-Stück angehört und also einen verwandelten Mollschluß bedeutete. Somit ist dieser D dur-Akkord im Finale (3. Takt des Beispiels I) wieder das gemeinsame Resultat verschiedener Kräfte; überdies weist er, da er zuerst im Finale die Tonika repräsentiert, auf dessen letzten Durschluß hin Das so einflußreiche Es dur wird nun hiemit auch verabschiedet; es hat in dem ganzen Finale fortan nichts mehr zu sagen, und Bruckner bietet, wie wir sahen und noch weiter sehen werden, alles auf, um das Problem Es — D bezw. Es — d eben an dieser kritischen Stelle, d. i. eben gleich zu Anfang des Finales, endgültig zu lösen und zur Ruhe zu bringen — um so schöner das, als es im ersten Satz auch nicht zur Erörterung gestanden hatte. Die Wiederkehr dieser Stelle vermeidet also das Problem mit allem Fleiß (Partit. bei W. Kl.A. S. 52, bei „Lebhaft"). Den Es dur-Akkord ersetzt da ein Unisono-Es; dem früher folgenden Akkord cis es g b ist der Leitton g entzogen, und der etwa nach dem ersten Vorbild zu erwartende, aber freilich auf diese Weise eben nicht mehr ernstlich erwartete D-Akkord kommt gar nicht erst zum Erklingen, sondern wird von der hier mächtig angeschwollenen Flut überwallt (auch in diesen Dingen zeigt der Klavierauszug Mängel, die ich freilich, ohne die Partitur zu kennen, nicht bemerkt hätte): er bringt den vollständigen Es dur-Akkord; er läßt das Anfangsthema des ersten Satzes weg, das die

[1] Noch besser übrigens in der Partitur-Fassung, wo der Akkord erst aufs zweite Viertel einsetzt und das erste Viertel Unisono d hat, wogegen im Klavierauszug der ganze Akkord gleich auf Eins kommt.


Taufschein

Taufschein Anton Bruckners
(Phot. E. Fürböck, Linz)

Klarinetten vortragen — und damit fehlt ein Ausblick auf den letzten Schluß, den dieses Thema, weiter geführt, beherrschen wird, wogegen es an unserer Stelle erst bescheiden mit dem ihm rhythmisch gleichen Hauptthema des Finales rivalisiert, gleichsam daran mahnend, daß es in dessen Hintergrund oder Unterbewußtsein schlummert. Es hatte schon vorher (Partit. bei S, Kl.A. S. 49, zweitletzte Zeile) einen vorläufigen Schluß oder vielmehr Halbschluß auf G beherrscht; nach diesem ist es gerade besonders wichtig, daß es mit dem Hauptthema des Finales zusammen erscheint, das es zuletzt wieder in sich aufnehmen wird. Seine Gestalt ist hier, an unserer Stelle, noch gebrochen:



Dies weniger durch das Hauptthema des Finale selbst (das sie aber gleichfalls, nur anders, brechen bezw. auseinanderzerren müßte, in es b d), als vielmehr durch den Strom des Geschehens, in dem der dem Vorbild nach fällige D dur-Akkord durch einen Sekundakkord auf d verdrängt wird (d e h; der Auszug bringt gis dazu). Ja, wie steht es denn nun? Der Auszug vermerkt ausdrücklich das Finale als „nach der zweiten Bearbeitung" behandelt! Liegt der Partitur eine dritte Bearbeitung zugrund, oder beruhen diese Differenzen auf Unachtsamkeit oder Willkür des Verfassers?

Das Bild stellt sich im großen so dar: Erster Satz d moll ohne Beziehung zu Es dur; zweiter Satz Es dur ohne Beziehung zu d moll — außer eben insofern, als der zweite Satz dem ersten folgt — also Gegenüberstellung. Im dritten Satz setzen sich die beiden Klänge Es dur und d moll, letzteres zum Schluß durch D dur vertreten, auseinander, so zwar, daß der erstere in den Bestand der d moll-Tonart aufgenommen und ihr untergeordnet wird, während vorher beide als Tonika ebenbürtig, und in zwei Sätzen auseinandergelegt waren. Im Finale endlich wird der Prozeß der Ein- und Unterordnung des Es dur-Klangs vollends zu Ende gebracht und diese Frage endgültig entschieden; von da an hat auch das Es dur ausgespielt — nur ein vorübergehendes Wiederauftauchen ist ihm beschieden, aber ohne daß es in den Bannkreis von d moll tritt: nämlich in der zweiten Zeile der in c moll beginnenden, in C dur schließenden Choralepisode (Partitur bei T, Kl.A. S. 50, 5.—8. Takt; wenn man will auch noch 9.—12. Takt). Es ist aber kein eigentlich tonales Es dur, sondern nur scheinbar tonale III. Stufe eines c moll, das sich nach C dur und f moll neigt. Unter dem Eindruck dieses größeren können wir erst das kleinere Bild im Scherzo, von dem wir ausgingen, völlig würdigen. Der Akkord cis es g b tritt hier eben nicht als einfache alterierte Unterdominant von g moll, sondern als eine Konfliktsbildung auf: cis, Leitton nach oben, Vertreter der Oberdominant, zwängt sich dem Es dur-Akkord auf und zwar in dem Augenblick, wo dieser erscheint (s. IV, 1. Takt, bezw. V, 1.—4. Takt). Die entsprechende Finalestelle mildert und schlichtet den Konflikt: sie bringt das cis erst im Takt nachher hinzu; der hier eingeschaltete, schon erwähnte, D dur-Akkord schließt sich in gleicher Höhenlage an den Es dur-Akkord, vermeidet also den gefährlichen Sprung, mit dem im Scherzo der Es dur-Akkord in das nächsttiefere d moll setzte [1]; dafür macht der Baß jetzt, wenn man so sagen darf, Sprünge solidester Art; endlich und hauptsächlich: die gewonnene D-Tonart befestigt sich hier im Finale (wogegen die entsprechende Stelle im Scherzo gerade umgekehrt den Anlaß zu den folgenden Modulationen gab) — befestigt sich so, daß wir nachträglich auch den ganzen Anfang des Finales in d moll-Stufen umschalten.

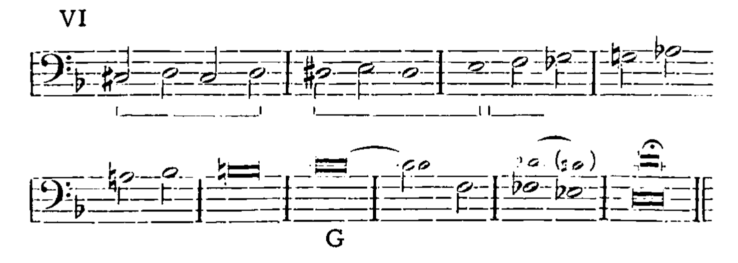
Ich sagte oben, Bruckner habe das Vertrauen auf diese Wechselwirkung der beiden entsprechenden Stellen, und tue alles Mögliche, um den Kontakt herzustellen. Man könnte einwenden: reicht hier alles Mögliche aus, um solche Fernwirkung zu erzielen? Ja, aber wer weiß denn, wie gut Bruckner gehört hat, wie gut zu hören seine Musik uns veranlaßt? Die Entfernung ist doch schließ-

[1] Beispiel V zeigt das; für Beisp. IV dagegen nahmen wir absichtlich, der Klarheit der Akkordgänge zu lieb, die gleiche Höhenlage.

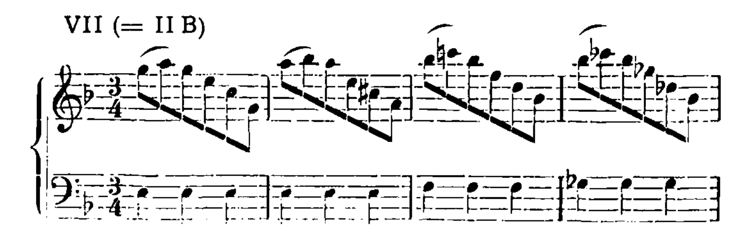
lich nicht gar zu groß, zumal da der Es dur-Akkord unmittelbar vor dem letzten D dur des Scherzos, und zwar diesmal von dem cis befreit, wieder aufglänzt, den Blick sowohl an sich ziehend als auch weiterleitend, so daß er folgende Reihe wahrnimmt:

Scherzo (27. T., 28. T.) (Schluß) Finale

Dem in Beispiel II B aufgezeichneten Gang der Modulationen gebietet der Quartsextakkord von F dur Halt (bei G): der Parallel-Dreiklang der d moll-Tonika ruft das tonale Bewußtsein wieder wach, das bei dem zwangsläufig selbsttätigen chromatischen Aufstieg sich mehr oder weniger vergessen hatte. Solch halb bewußtloses Sichhingeben an eine bewegende Kraft, ein Sichtragenlassen, solch je nachdem wohliges oder berauschendes Erlebnis — wer wollte es tadeln, wer auch nur erst verteidigen wollen, wenn dieser Zustand nicht nur bloß vorübergehend und als Ausnahme eintritt, sondern auch mit bester Folgerichtigkeit sowohl herbeigeführt als auch wieder abgestellt wird? Vergegenwärtigen wir uns den Gang des Basses, als der wichtigsten Stimme:



Seine Logik dürfte kaum zu übertreffen sein. In dem ersten Schwanken, das noch ganz in der Diatonik geschieht, sammelt sich Kraft, kündigt sich größere Bewegung an; die rhythmische Veränderung des linear gleichen Nachbilds gibt einem Sich-besinnen, Sich-entschließen Raum, und das gerade an der kritischen Stelle, wo zum erstenmal wirkliche Chromatik sich des Basses bemächtigt, genauer: wo der Baß der in der Oberstimme (durch das es) angeregten Chromatik entscheidend und bejahend antwortet, freilich indem er zugleich die Richtung umbiegt (dis statt es), um auf dem von ihm schon eingeschlagenen Weg nach oben zu beharren. Lag schon in dem Zurückgehen, bezw. in der Wiederholung des ersten Schritts, eine Hemmung, so verstärkt sich diese bei dem zweiten, gleichfalls wiederholten Schritt durch den stockenden Rhythmus. Aus ihr befreit sich der Baß — ach nein, das ist ja noch viel zu äußerlich gesehen, denn sein Aufstieg folgt ja eben notwendig aus der Hemmung. Hier nun überwiegt die Bewegung, das „Beharrungsvermögen", die Tonalität tritt zurück — bis der Baß das c erreicht, mit dem wie von selbst wieder ein tonaler Strom eingeschaltet wird. Doch nicht ganz und gar unerwartet; das tonale Bewußtsein erwacht nicht plötzlich mit jähem Ruck — wie es ja auch bei dem F dur-Akkord noch nicht ganz voll erwacht ist, und sogar noch einmal vorübergehend getrübt (im vorletzten Takt bei dem Sekundakkord auf fes), dann wieder erhellt wird (bei dem Es dur-Akkord), ehe es die Tageshelle der D dur-Tonika empfängt. — Nämlich den Takt vor G erregt das Ahnen, wenn nicht schon des F dur-Akkords, so doch eines bedeutsamen Ereignisses; nicht umsonst stockt hier der Lauf! Dem Auge bietet unsere Skizze den Anblick eines zweimaligen Aufenthalts, gleichsam zweier Marksteine, und wir bemerken nur, daß der zweite Halt künstlich, und um so betonter, verlängert erscheint. Die Wirklichkeit nun bietet so viel mehr, daß wir sie hier gesondert wiederzugeben nicht umhin können; dabei berücksichtigen wir im ganzen nur den Baß und die erste Geige:





Haupteingang des Stiftes St. Florian, wo Bruckner 10 Jahre lang wirkte



Der Stockung im 3. Takt der Skizze II B entspricht völlig die Ausführung (Takt 9—12 des Beispiels VII): 4 Takte lang schwirrt dieselbe Geigenfigur hin und her, in ihrer Höhe durch die geheimnisvolle Kraft aufgeregten Erwartens festgebannt, während der Baß seine Viertelschläge auf h wiederholt, deren Pochen an sich schon, ohne Zutun des Vortrags, mit jedem Mal größere Ungeduld äußert. Diese Stauung der harmonischen Bewegung ist gewiß alles andere als Ruhe, vielmehr letzte Gespanntheit vor einem, ob auch nicht *dem* Ziel. Zwar vorläufige, doch wirkliche harmonische Ruhe herrscht dagegen in dem F dur-Akkord, als eben einem tonal bestimmten Ziel. Aber welch ein Sturm von Bewegung durchtobt ihn und reißt ihn aus seiner Höhe herab! Und wie durch und durch empfunden ist dieser Vorgang!

Im ganzen: Die Kraft, bisher hauptsächlich von der harmonischen Bewegung in Anspruch genommen, führt in dem Augenblick, wo diese aufhört, in die Melodik. Und warum fährt der Sturm nicht etwa noch höher hinauf? warum braust er erdwärts nieder? Das Wozu beantwortet sich ja leicht: noch größere Höhe war nicht wünschenswert, viel größere nicht mehr zu erreichen. Aber der Meister darf sich mit dem Wozu, dem Bedürfnis, nicht begnügen; also warum geht es in die Tiefe? Natürlich wirkt da Schwerkraft, noch mehr wohl die Attraktion der Erinnerung an die frühere Lage, sowie an den ersten Absturz gleich nach der zum ersten Mal erreichten Tonika (19.—25. Takt des Scherzos). Dazu kommt, daß mit der wiederkehrenden Tonalität etwas wie Erdhaftigkeit, Solidität einzieht. Technisch gesehen: der tonal wichtige Akkord will die Stammlage, er zieht den Baß von dem c nach F herab; das zusammen erzeugt den Umschwung, die Gegenströmung.

Mit diesem kamen wir schon auf Einzelnes in dem Vorgang zu sprechen. Der Baß setzt mit dem erreichten c plötzlich aus, gleichsam wie atemlos, wie erschreckt von dem plötzlichen Strahl des F dur. Im selben Moment überfluten ihn die Geigen, die bisher aufwärts gedrängt wurden, mit ihrem abwärts gerichteten Willen, den sie ihm bis dahin opfern mußten, aber doch in ihrer Figur stets kundgegeben hatten; zugleich ändern sie diese Figur wesentlich: der Wille zur Tiefe hinab setzt sich wie mit schnellstem Entschluß und mit größter Geistesgegenwart durch, wobei er jedoch dem Baß nicht widerstrebt, sondern nur eben zuvorkommt. Das ist wahrlich in hohem und edlem Sinn dramatische Musik! Der Wille ist jetzt einheitlich geworden, das Orchester zum Unisono reif. Eine Vorstufe zu diesem bildete ja der ungefähr parallele Gang des Basses und der Oberstimme, doch verhüllte er nicht einen inneren Widerstreit. Nunmehr innerlich berechtigt, tritt das Unisono doch nicht sogleich wörtlich, sondern vorerst einmal grundsätzlich ein, und zwar im zweiten bezw. dritten Viertel des 13. Takts von VII, gleich nach Buchst. G. Dann, im 3. Takt nach G, entsteht, wiederum allmählich, die wörtliche Übereinstimmung des Basses mit den höheren Streichern. Mit dem frei einsetzenden hohen f des dritten Viertels bei G also gibt sich der Baß als besondere Stimme bis auf weiteres preis, läßt sich in die herab-

stürzende Masse aufnehmen; vom 15. bis 18. Takt des Beispiels (dem dritten nach G) vollständig von den Geigen beeinflußt, gewinnt er im 19. Takt seinen Eigencharakter wieder. Auch das Problem dieser Loslösung behandelt Bruckner so sinnvoll als glücklich, indem er es mit dem der wieder zu gewinnenden Hemmung der Niederfahrt verbindet. An dieser hatten die meisten Bläser teilgenommen, sich aber dabei im nur grundsätzlichen Unisono zurückgehalten, da sie den ungebrochenen Tonleitergang abwärts ausführten; doch hatten einige von ihnen gleich zu Anfang des Unisono den Ton a festgehalten, andere wurden von diesem Ton festgehalten, als sie in ihn einmündeten, zuletzt erliegen auch die ersten Geigen dem Zwang dieses Tons, den die drei Trompeten herrisch in Oktaven schmettern (schon 3 Takte vorher hatte die erste Trompete begonnen, ihr a in Vierteln zu rufen); dieser Ton a, wohlgemerkt die Dominant der Haupttonart, als solche den tonalen Wert des F dur-Akkords immer deutlicher unterstreichend, sprengt also schließlich das Unisono; wie er es auch eingeleitet hatte (denn die Abfahrt hatte ja mit a begonnen), so bildete er das erste Moment der Hemmung, dann, anwachsend, den Keil, der die Masse wieder auseinandertrieb! Bei aller Freude an der freieren Behandlung der Blechbläser: hier könnte man fast wünschen, auf die Instrumentation der Klassiker eingestellt zu sein, die den Hörnern und Trompeten in der Hauptsache Dominant- oder Tonikatöne zu blasen geben; unsere Aufmerksamkeit auf das a hätte dann noch etwas mehr Richtung. Immerhin fällt es auch so schon auf, daß die Bläser keinen der Haupttöne des Akkords, Grundton und Quint, festhalten; um so mehr, als die Trompeten es zuerst offenbar mit F versuchen, aber bald (doch nicht gleichzeitig) von ihm abgedrängt werden. Wollte ich mir ein Retouchieren erlauben, so ließe ich als Dirigent die Pauke im 6. Takt nach G einen leisen Wirbel, oder im 5. und 6. Takt einen zart anwachsenden Wirbel auf der Dominant schlagen: der *fff* Einsatz auf d an sich gewänne dadurch wohl eher noch als daß er verlöre, und auf alle Fälle gewänne der tonale Sinn des festgehaltenen a, gleichwie der des d. Und zwar bevorzugte ich klein a vor A, wenn eine dritte (kleine) Pauke hiefür vorhanden, In diesem Fall brächte ich sogar das a schon bei G selbst voraus, hier aber nicht gewirbelt, sondern als kurzen leisen, trockenen Schlag, als etwas wie einen sehr diskreten Schreckschuß. Übrigens ist besagter Ton a zweideutig, er steht immerhin als Leitton im F-Akkord und geht demgemäß nach b, und zwar mittelbar im 1. Horn, unmittelbar in den meisten, und jedenfalls in allen Ober-Stimmen; dies jedoch unbeschadet seiner Dominantbedeutung, mit welcher ja zunächst nur der erste Blitz der tonalen Sonne wieder durch das Gewölke der Modulationen bricht. Auch das b hat doppelten Sinn. Im Akkord steht es als große Terz; der Akkord selbst aber (ges b des fes in dritter Umkehrung) gibt sich deutlich als Durchgangsklang, sein b wirkt somit zugleich als Dominant zu dem ihm folgenden Es dur-Akkord, und es geht denn auch in den Oberstimmen im Quartschritt nach es hinauf, während es im 1. Horn stehen bleibt, um die Quint des Es-Akkords zu bilden. Fügen wir, als zu einer Reihe, diesem Schritt von a nach b noch den endlichen Fall des Basses von es nach d an, so haben wir die Tonfolge a b es d, das ist zweimaliges Verhältnis von Oberdominant zu Tonika, so zwar, daß in das primäre, tonale sich ein sekundäres nicht tonales hineindrängt, so wie ein Nebensatz in einen Hauptsatz. Ein sekundäres, sage ich, durchaus aber nicht zufälliges: die tonale Betontheit des Es dur haben wir schon erkannt, nämlich sowohl seine Bedeutung als Stufe in d moll, als auch sein tonikales Unterbewußtsein. Daß der Baß sich im 7. Takt nach G (dem 19. des Beispiels VII) wieder auf sich selbst besinnt, geschieht einesteils und zunächst wie von selbst, da er ja mit zunehmend tieferer Lage sich seiner Baßnatur bewußter werden mußte; doch kommt das nur einem inneren Sinne zu Hilfe. Mit dem Fes erinnert sich der Baß seiner kürzlichen Vergangenheit, nämlich an das e, von dem aus er nach dem anfänglichen Schwanken den ungebrochenen chromatischen Aufstieg erzwungen, und auf dem er, ehe er diesen unternahm, verweilt hatte. Jetzt zu fes geworden, zieht ihn dieser Ton noch weiter auf der früher durchmessenen Bahn zurück, ins es herab (diesen Ton hatte er damals von den Geigen übernommen, aber seinem damaligen Willen gemäß als dis behandelt); endlich nach d zurück als in die Heimat. So vereinigt sich die lineare Tendenz des Basses hier, vor und zu der letzten tonalen Entscheidung, mit der Tendenz der Harmonie, die gleichfalls wieder dem Tor zustrebt, durch das sie gegangen war, in die Welt der Modulationen hinaus. Diese Einheit von Baß als Harmonieträger und Baß als Linie ergibt für diesen Kadenz-Ersatz einen Wert, den die normale Kadenz nicht schafft, da in ihrem doppelten Quintfall zwar die Tonika wieder vom Baß erreicht wird, aber ohne daß ein Tongang hin und zurück liefe. Wir sagten zu Anfang, daß der Ersatz das nicht ganz erreiche (und er soll das ja auch nicht), an dessen Stelle er tritt; wir sehen nunmehr, daß er in einer Hinsicht dieses sogar übertrifft; der, der Kadenz wesentliche Gegensatz der Zentrifugalkraft und Zentripetalkraft kommt hier in zweifacher Art zum Austrag. Auch sehen wir jetzt, worin die Überlegenheit der zweiten Reihe gegenüber der ersten (B gegenüber A in Beispiel II) beruht. Man könnte zur Erklärung noch hinzunehmen, daß der erste Akkord von II B (wir wiesen schon darauf hin, daß er nicht nur Vorhalt zu seinem Nachfolger, sondern eben auch ein C dur-Akkord ist) als Oberdominant zu dem F dur-Akkord, dem bestbetonten der Reihe; daß sodann deren zweiter Akkord, unzweifelhafte, eindeutige

tonale Oberdominant, zu dem letzten Tonikaschluß hinzeigt. Die bevorzugte Stellung der Akkorde läßt sich nicht bestreiten; daß sie sich dem Gedächtnis einprägen, wofern man nur diese ihre Auszeichnung spürt, ist klar; daß Bruckner sie umsonst auszeichnete, darf niemand annehmen, der sich nicht großer Leichtfertigkeit schuldig machen will. Wenn unser Gedächtnis ihren Eindruck über die Modulationen hinüber nicht bewahren kann, so sagt das doch nichts über Bruckners Tun, sondern holt etwas über unser Gedächtnis aus. Sollte es uns denn so schwer fallen, zu glauben, Bruckner habe besser gehört als wir? Die Tatsache der Dominanten besteht, die der Dominantwirkung bestand wahrscheinlichst für den Meister, und besteht für jeden, der sein Hören durch solche Musik und ihre Erkenntnis zu steigern vermag. Wir zeichnen diese Beziehung auf, wobei wir die dazwischen liegenden Harmonien, die wir zwar zu hören, aber zugleich, und das im wörtlichsten Sinn, zu *über*hören haben, nicht notieren, sondern nur ihren räumlichen Wert, um dem Rhythmus der Entfernungen gerecht zu werden, in Pausen zusammenfassen:

Stufen:
(♭VII =) V zu III V zu I III (F) I (D)

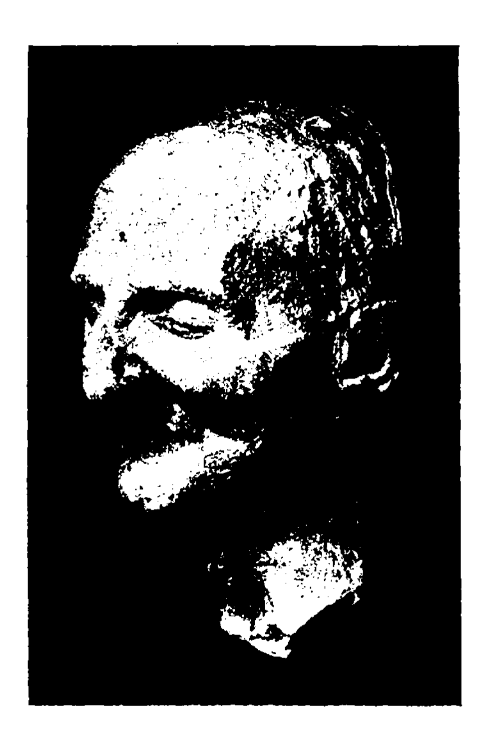
Die Reihe II B birgt demnach, außer dem rückläufigen, einen geradeaus bis zum Ende verlaufenden Hauptstrom, und auch der Nebenstrom, der dem C-Akkord entspringt, läuft durch das Sammelbecken des F dur hindurch, um sich mit jenem zu vereinigen. Denn so wie seine Quelle von Anfang an einen Teil ihrer Kraft in ihre Nachbarquelle, die der Tonika, ergießt und diese verstärkt, so fließt auch ihr (längerer) Lauf in demselben Stromgebiet, den das F dur-Becken zugehört.

In der Reihe A sind diese Beziehungen schwächer. Der erste Akkord weist auf den sammelnden Akkord bei B hin, doch als auf seine Wiederholung, also ohne die kräftige Dominantwirkung; der zweite vielleicht auf den abschließenden A dur-Akkord, doch jedenfalls noch schwächer, da er mit dem g behaftet ist. Eher könnte man an den E dur-Akkord (2. Takt des Beispiels IV) als Dominant des A dur denken — doch der liegt vor der Reihe, und etwas im Schatten, zwischen zwei heller belichteten Punkten. (Schluß f.)

Anton Bruckners Wesen im Spiegel seiner Symphoniethemen

Von EMIL PETSCHNIG (Wien)

Le style c'est l'homme. Eine knapp und treffend formulierte uralte Erkenntnis, daß, wie im Benehmen, in der sprachlichen Ausdrucksweise usf. des Alltagsmenschen sich sein Charakter, seine Herkunft, seine Nationalität ausspricht, auch in den Werken unserer großen Genien diese Wesenszüge zum Vorschein kommen und ihnen den Stempel der Originalität aufdrücken, gleichviel, ob es sich um Philosophen, Dichter, Maler, Bildner oder Musiker handelt. Kein nur halbwegs geübter Blick wird je das die führenden Geister — die unabsehbare Schar der sie nur imitierenden Epigonen bleibt natürlich außer Betracht — unterscheidende Individuelle verwechseln oder auch innerhalb des Schaffens einzelner Meister die verschiedenen Entwicklungsstufen verkennen, wie solche namentlich bei Beethoven und Wagner geradezu augenspringend in Erscheinung treten. Insbesondere bei letzterem wäre es angesichts des vorhandenen, selten reichlichen biographischen wie durch die Mitwirkung des Wortes eindeutig bestimmten künstlerischen Materials für Musikpsychologen ebenso interessant, als für das Erkennen der Urzusammenhänge zwischen Musik und Triebleben und, daraus folgend, für eine Neugestaltung ihrer Ästhetik fruchtbar, einmal den Einflüssen nachzuspüren, die das Liebeserlebnis mit Mathilde Wesendonck auf seine Tonsprache bezw. auf die Art und Weise seiner Leitmotivgestaltung übte. Denn schon oberflächlichster Betrachtung drängt sich die Wahrnehmung auf, daß von „Rheingold" bis zum Nach- und Ausklang des „Parsifal" hin gewisse melodische Wendungen immer wiederkehren, oder daß Eingebungen der vorangegangenen Werke nunmehr eine beträchtliche Erweiterung und Vertiefung erlangten (vergleiche nur die erotischen Höhepunkte im „Tannhäuser" und „Tristan"!) Solche psychanalytische Untersuchungen wären heute um so nötiger, als sich Theorie wie Praxis unserer Kunst im Zeitalter der Maschine, das auch den Menschen stets mehr zu einer solchen macht, seine Sinne abstumpft, seine Organe verkümmern läßt, weiter und weiter von den naturgegebenen Grundlagen entfernt, und so eine Dekadenz schafft und begünstigt, die jeden, der sich noch Empfindung für die Schönheiten des

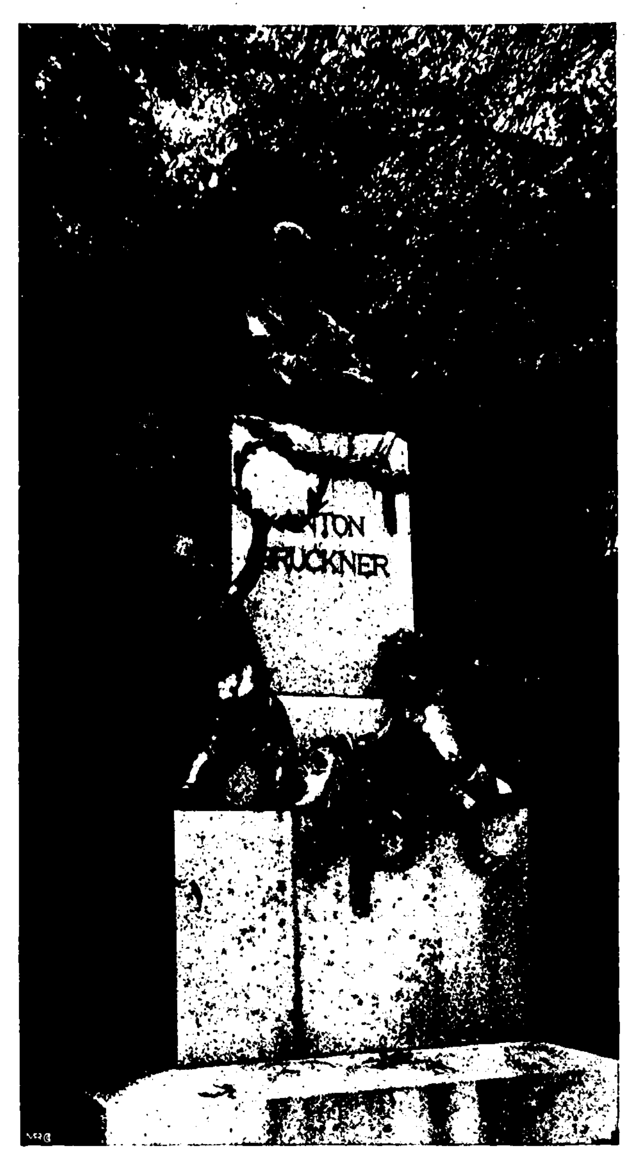


Bruckners Totenmaske

Kosmos, die in ihm waltenden holden wie furchtbaren Kräfte bewahrt hat, mit Schrecken erfüllen müssen.

Glücklicherweise treibt ein in unserer Tierheit ruhender dunkler, aber unentwegt lebenbewahrender Instinkt die Gattung homo in solchen Perioden der Krankheit, der Entartung immer wieder auf die verlassenen rechten Pfade des ihm allein Zuträglichen zurück, was sich gegenwärtig in lebhaftester Sportbetätigung und speziell in einem ungeahnten Zustrom zur Touristik ausdrückt, in der Körper wie Geist und Gemüt gleich stark ihre Erfrischung finden. Diesem Umstande, diesem Sich-aufs-Neue-der-Natur-hingeben ist es auch zweifellos zu danken, daß ein von Jahr zu Jahr sich versteifender Widerstand gegen die im- wie expressionistische Tendenz der modernen Musik bemerkbar wird, gegen die Wissenschafteleien, Vernünfteleien, am Schreibtische erklügelten Mißgeburten leerer Herzen und erschöpfter Gehirne, welche nur infolge einer verschwenderischen Reklame ein rasch vergängliches Scheindasein zu führen vermögen. Ein zweites Symptom sich anbahnender Gesundung scheint die (nur leider von den Verballhornungen des „Dreimäderlhaus" ihren Ausgang nehmende) Renaissance Schuberts, ist doch das Schaffen dieses Krösus im Reiche der Töne unzertrennlich von den zarten landschaftlichen Reizen des Wienerwaldes, wie sie etwa im B dur-Trio, im ewig jugendschönen Forellenquintett, in der C dur-Symphonie, im „Wanderer", „Ständchen" und vielen anderen seiner Liederperlen eingefangen sind. Und daß der ihm innerlichst verwandte Bruckner 25 Jahre nach seinem Tode Mode zu werden begann, ist der triftigste Beweis dafür, daß man in der allgemeinen neurasthenischen Zerrissen- und Verstörtheit unserer Tage nach einem Ruheplatz sucht unter rauschenden Wipfeln, neben einlullendem Bachgemurmel, auf einsamer, wundervolle Fernsichten bietender Höhe; daß man endlich satt ist der stets erneuten, stets wirkungsloser werdenden Nervenpeitschen, nach mild lösender Entspannung sich sehnt und nach einem Führer Ausschau hält, der, selbst ein Kind — wie alle Genies — uns wieder heimgeleite in das verlorene Kinderland des Glückes und der Schönheit.

Keinen Geeigneteren könnte man zu solchen Mentordiensten finden als just A. Bruckner, in dessen Schöpfungen die Natur selbst Ton wurde, ihre triebhaften Laute und Klänge künstlerische Gestalt annahmen. Man betrachte bloß die Hauptthemata seiner Ecksätze, die fast durchwegs auf den Urintervallen Quinte (IV. Symphonie 1. Satz) und Oktave (V_4) bestehen oder beide vereinigen, wie das Trompetenmotiv, welches die III. eröffnet, dann im Scherzo der VII. sein keckes Wesen treibt. Der Grundgedanke des Einleitungssatzes eben derselben beruht überhaupt nur auf der Obertonreihe von E, welche allein schon ihm die nämliche lapidare Größe verleiht, wie sie aus dem den Dreiklang zerlegenden 1. Thema des



Bruckner-Denkmal in Steyr

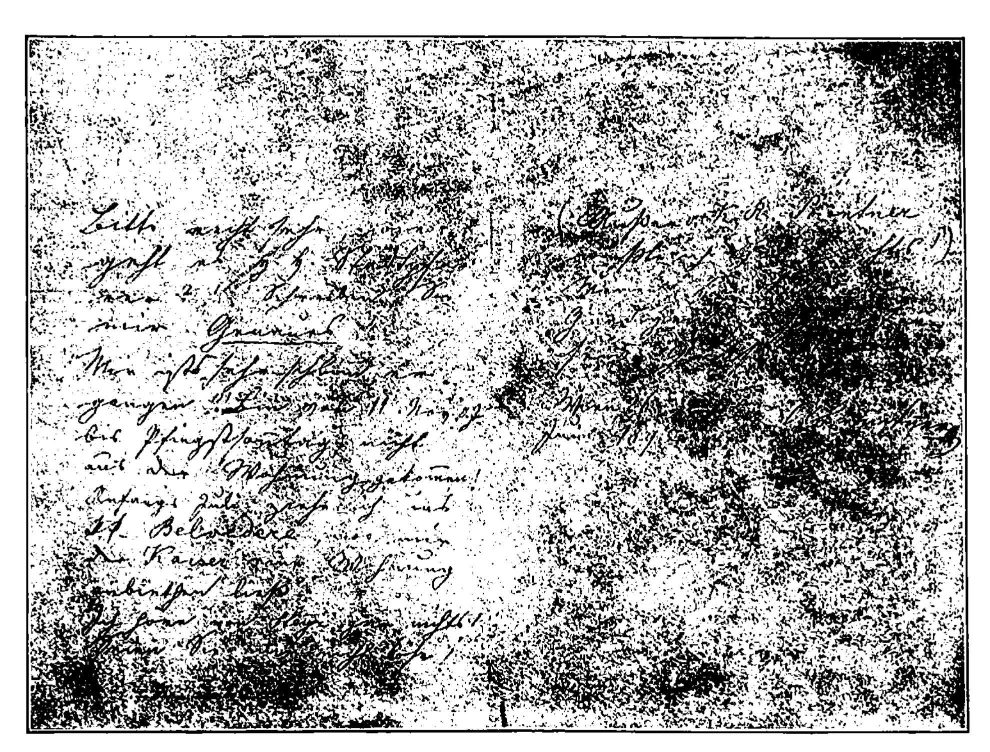
1. Satzes der Eroica immer wieder packend zu uns spricht. Was wohl hinreichend bezeugt und durch Anführung von Wagner-Zitaten („Rheingold"-, „Schwert-" Motiv u. v. a.) leicht noch weiter bekräftigt werden könnte, daß ein Einfall um so ursprünglicher und daher packender ist, je näher er dem Borne aller Musik steht, je mehr er unserer — wie schon gesagt — verkrüppelten Geistigkeit einen wohltuend erfrischenden, den in ewig gleicher Gesetzmäßigkeit wirkenden Kräften alles Seins entsprossenen Kontrast entgegenzustellen vermag. Das künftige Heil der Musik liegt daher nur in einem Zurückgehen auf die Grundlagen der Akustik, wie sie sich in einfachster Form in den sogenannten Naturharmonien ausdrücken, deren sich das Volk bei mehrstimmigem Gesange instinktiv bedient. Je mehr ein Komponist auf diese kernigen, dem Universum immanenten Fundamente seine Tongebäude errichtet, desto jugendlicher, lebensvoller, hinreißender, erquickender, verständlicher wird sein Schaffen erscheinen. Unsere Intellektuellen

übersehen beständig, daß die übergroße Zahl derer, die nach Kunst und insbesondere nach Musik verlangen, mehr aus einem unbewußten — man kann getrost sagen: animalischen — Instinkte heraus zu ihr hingeleitet werden, denn aus — sei es vererbten, sei es erworbenen — hochentwickelten ästhetischen Bedürfnissen. Sonst würde nicht, wie stets so auch heute, der Kitsch, Tanz und Operette über Gipfelwerke den Sieg davontragen. Von letzteren vermögen nur solche schließlich durchzudringen und kulturförderndes Gemeingut zu werden, die irgendwie nationaler Physio- und Psychologie nahestehen, wie etwa Goethes „Faust“ und Schillers „Wilhelm Tell“, die beide auf alten, bodenständigen Überlieferungen basieren. Unter den Tonsetzern wußten darum auffallend gut z. B. Chopin, Smetana, Dvorak, Verdi, Bizet, Grieg, die samt und sonders aufs allerengste ihrem Volkstume — als Verkörperung einer besonderen Spielart von Menschenwesen im Haushalte der Natur — verbunden waren. Und die Deutschen besitzen solchen elementaren Geist neben Weber, dem schon erwähnten Schubert und dem hier im Hinblick auf seine grandiosen Naturschilderungen im „Ring“ nochmals zu nennenden Wagner aus dem vorhin angeführten, dem harmonischen Charakter seiner Thematik entnommenen Grunde auch in dem Helden vorliegender Betrachtung, dessen kosmisches Empfinden weiters daraus erhellt, daß gleich der „Neunten“ Beethovens fast alle seine symphonischen Gebilde aus leisen Tremolos oder Akkordfigurationen wie aus einem Nebel hervortreten, ähnlich dem Kristallisationsprozesse der Welten aus im Raume freischwebenden feinstzerteilten Stoffmaßen. Der volkstümliche, d. h. naturgegebene Zug seines Schaffens spricht sich nach der harmonischen Seite des ferneren in den lebhaft an das heitere Schrumm-Schrumm bäuerlicher Tanz- und Marschmusiken gemahnenden Quartenschritten (IV_2) oder im Quintenintervall hin- und herpendelnden musetteartigen Figuren (II_2, IV_4) seiner Bässe aus. Auch das im Ablaufe der Werke zur Verwendung kommende Material ist nur ein schlichtes: Dreiklänge, Dominant- und Nebenseptakkorde. Dieser Umstand sowie seine Modulationsweise, die es liebt, die Tonarten — welche, sind sie einmal angeschlagen, sich in mehr-, ja vieltaktigen Perioden gründlich „ausleben“ können — unvermittelt, besonders gern im Abstande der kleinen Sekunde, nebeneinander zu stellen und reichlich Gebrauch macht von der ebenso wuchtigen als effektvollen Verwandtschaft innerhalb der großen Terz, sind die von einer entsprechend individualisierenden meisterlichen Orchestration nur noch besser ins Licht gestellten Ursachen der intensiven Farbigkeit seiner Kompositionen, die an die ungebrochenen koloristischen Werte von Fresken gemahnen, ihnen etwas Majestätisches verleihen. Der Akkord- und Stimmenwirrwarr unserer Jüngsten dagegen wird trotz aller raffinierten Instrumentationskünste stets nur einen verwischten, verschmierten, die Auffassungsfähigkeit des Gehörs für Schattierungen gleichgültig lassenden Eindruck hervorrufen. Gedenke ich schließlich der unzähligen Orgelpunkte in Bruckners Symphonien, so wird man auch da nicht bloß eine technische Beeinflussung des Schaffenden durch den Virtuosen anzunehmen haben, wie etwa in der öfteren Anwendung ostinater Bässe (z. B. am Schluß von II_1 und V_1) oder der verschiedenen kontrapunktischen Praktiken der ständig geübten Umkehrung, der Vergrößerung (V_4) etc., sondern in ihnen das starke Gefühl selbstsicheren Ruhens auf der heimatlichen Scholle verkörpert finden dürfen; ebenso wie mäßig bewegte Zeitmaße ein charakteristisches Merkmal von unseres Autors Muse sind, die ihr Tiefstes in den Adagios gibt, fließend aus der der Landbevölkerung eigenen Bedächtig- und Langsamkeit, mit der er auch an seinen Werken arbeitete. Ein Ingrediens, das uns übernervös rastlosen Städtern dieselben eben jetzt doppelt anziehend und als Mahnruf „Zurück zur Natur!“ ganz besonders wert macht. Ähnelt doch unsere Zeit ungemein den Tagen, da das ancien regime seinen Zusammenbruch erlitt und aus der Revolution die Romantik geboren wurde, als deren echtester Sohn unser Künstler wieder die Wege weist zu einer solchen jubelnder Sonnenbegeisterung und nicht, wie einst, sentimentaler Mondschwärmerei oder, wie jetzt, sexuellpathologischer Mystik.

Sprechende Zeugen von Bruckners Naturmenschentum sind namentlich auch die von der Macht und dem Glanz der erzenen Bläser getragenen gigantischen Schlußsatzthemen (V. VII. VIII.), seine gewaltigen Orchester-Unisonos (II_4 III_1 IV_4), welche an die in ihrer Größe die Herzen wohl aufrichtende, aber im Toben der entfesselten Elementargewalten — wie es sich u. a. in den wütenden Sturmläufen der Streicher (IV_1, V_4) abspiegelt — auch beängstigende Erhabenheit und Wildnis der Alpenwelt gemahnen, davon ein weitberühmtes Stück, das Salzkammergut, bekanntlich seinem engeren Vaterlande zugehört. Etwas von deren herben und eckigen Linien drückt sich immer auch dem Antlitz der sie Bewohnenden auf, daher der Kopf unseres Meisters ebenfalls ein Profil zeigt, scharf geschnitten von Arbeit und Not, wie ähnliche Egger-Lienz zu malen pflegt, und Typen eignet, die K. Schönherr in seinen knorrigen Tirolern dichterisch vorführt. Und das einen weiteren prägnanten Wesenszug seiner Symphonik bildende, oftmals wiederkehrende, teils muntere (IV_3), teils heroische Horn- und Trompetengeschmetter (V_1, VII_1) verrät den gleichgesinnten Stammesgenossen Stefan Fadingers, des Helden im oberösterreichischen Bauernkriege, der für das von Luther verkündete neue Evangelium eintrat und im Kampfe um es gegen eine Übermacht mit einem Häuflein Getreuer den rühmlichen Tod fand. Woraus sich weiters ungezwungen die seinem tiefgläubigen Ge-

müte entsprießenden Choralweisen in den meisten Instrumentalwerken (der Messen gar nicht zu gedenken) erklären (II_4, III_4, IV_1, $V_{1,4}$, VII_1 und vielfach der religiöse Grundton seiner langsamen Sätze), über die wohl jedes weitere Wort überflüssig ist. Gehören sie doch zu den von Anbeginn an hervorstechendsten Merkmalen seines Stils, genau wie ihr Gegenpol, die Ländlerseligkeit seiner Scherzi, in der die gesunde, teils zart, teils derb sich äußernde Sinnlichkeit des Älplers mitschwingt. Das ist ein Jauchzen und Jubeln (besonders im Trio der III., einem lebenstrotzenden Stücke), ein Schmeicheln und Kosen (Trio der II., Scherzo der II. und IV.), ein Sichwiegen (V_3), indes die dröhnenden Bässe realistisch genug die schweren Tritte der „Genagelten" am Tanzboden wiedergeben. Alles in allem, ein vollendetes, in die künstlerische Sphäre gehobenes, idealisiertes Konterfei bäuerischer Lustigkeit, Tenierssche Kirmeßbilder in Tönen. Eine Ausnahme von dieser Regel machen nur das Walkürenwetterluft atmende Scherzo der VII., das ganz merkwürdig-phantastische der VI. mit seinem aparten Zwischensatz (ein von unseren Dirigenten etwas stiefmütterlich behandeltes Opus, zu Unrecht, wie mich deucht) und das elfenhaft dahinhuschende Trio der IX., indes es im Hauptteil daselbst ebenso dörperlich zugeht wie in dem der III. oder im „Deutschen Michel" der VIII. Bezeichnend auch die fast stereotyp zu nennende Schlußwendung der niedersteigenden Skala durch eine (VI.) oder mehrere Oktaven (II., VII.) in lärmendem Einklange.

Aber nicht nur in den dem Humor programmäßig eingeräumten Partien, auch in den anderen Teilen der Symphonien finden sich genug Themen, die von triebhafter Lebensfreude sprechen, so z. B. das durch einen jubilierenden Triller gekrönte zweite des Finales der „Romantischen", oder eine leichte Anmut bekunden wie das an nämlicher Stelle stehende der II. bezw. das aus Fis dur gehende der III., mit welch letzterem der über den Ernst und die Trauer des Adagios der VII. einen hold tröstenden Hauch ausgießende Seitengedanke („Laß die Toten ihre Toten begraben, du freue dich noch des Tageslichts, genieße!") eine nahe innere Gemeinsamkeit verbindet. Am allermeisten aber verrät sich Bruckners urgesunde Artung in den Miniaturen der blühenden Begleit- (II_1) und Mittelstimmen, deren saftige, von Innigkeit überquellende Melodien — anders als die gleich überladene wie nichtssagende Polyphonie unserer Neutöner — gewissermaßen die Adern sind, durch die dem Gesamtorganismus des Kunstwerks immer neues sauerstoffhaltiges Blut zugeführt wird. Nicht zum wenigsten ihnen ist es zu verdanken, daß insbesondere auf seine Symphonie-Plejade Wagners, Hans Sachs in den Mund gelegtes herrliches, das tiefste Geheimnis alles Kunstschaffens in sich bergendes Wort paßt: „Es klang so alt, und war doch so neu, wie Vogelsang im süßen Mai"; ganz wie die Natur in den verschiedenen Zonen, Jahres- und Tageszeiten die paar Motive, mit denen sie arbeitet, immer wieder abwandelt, in andere Beleuchtung rückt, so daß man sich an der Gesteins-, Pflanzen- und Tierwelt, an den atmosphärischen und kosmischen Erscheinungen stets aufs neue entzückt.



Brief Anton Bruckners an Musikdirektor Bayer in Steyr

So weisen denn die „Primitivität" von Meister Antons Harmonik in Themenbau und Modulation, das Großzügige seiner Motive, die zyklopischen Unisonos auf die in ihm pulsierenden ungebrochenen Naturgewalten, auf seine rustikale Erdhaftigkeit hin, seine Fanfaren bekennen den aus solcher innerer Kraft stammenden Heroismus, der ihn befähigte, den zahlreichen, von Unverstand und Bosheit verursachten Widrigkeiten seiner Laufbahn zu trotzen und sich aus unscheinbarsten Anfängen zu der Stellung emporzuringen, die er heute neben den Größten in der Musikgeschichte einnimmt. Daß er die Verkennung so lange zu tragen vermochte, ist aber daneben auch seiner mit unendlicher Liebe gepaarten Religiosität zuzuschreiben, die in seinem Gefühlsleben und dementsprechend auch in seinem Ge-

samtwerk einen breiten Raum einnimmt. Daß er dessenungeachtet kein Duckmäuser war, darüber beruhigt uns die an Anmut, Schalkheit und animalischem Behagen reiche, vollblütige Melodik seiner Tänze, welche uns ein Geschöpf mit fünf unverdorbenen Sinnen und selten warmem Herzen vor Augen stellen, das sowohl Gott als dem Irdischen gab, was Gottes und des Irdischen ist. Wenn diese Hauptwesenszüge Bruckners sich in seinen Symphonien mit geradezu handgreiflicher Deutlichkeit abspiegeln, liegt dies daran, daß sein Charakter von Haus aus sowie infolge eines Entwicklungsganges in provinzlerisch-einfacheren Verhältnissen ein ziemlich unkomplizierter war, dessen Seiten dafür markanter in Erscheinung traten als etwa bei der Buntscheckigkeit einer von allen möglichen, häufig genug einander diametral entgegenstehenden Interessen hin- und hergeschleuderten Großstadtmenschenpsyche. Und daß er, indem er sich selbst schilderte, auch den Charakter seiner Landsleute, seiner Heimat mit treffendsten Strichen, in leuchtenden Farben wiedergab, ist ein nicht hoch genug zu bewertender Nebengewinn, eine gründliche Entlarvung des verlogenen Schlagwortes von der Internationalität der Musik, und sollte unsere Gelehrten in Kunst- und Naturwissenschaften anspornen, endlich einmal dem kaum noch aufgeworfenen, freilich unendlich schwierigen Problem zu Leibe zu rücken, wie so ein „Genie" zum seelischen Repräsentanten einer Gegend, eines Volksstammes, einer Gesellschaftsklasse wird. Eine Frage, die zwecks ihrer Lösung aus eingehenden biologischen, ethnographischen und anderen Studien mehr besonders über diesen Komponisten und seine Umwelt manche Anhaltspunkte gewinnen könnte.

Uns aber setzt sich aus den hiemit angedeuteten wenigen, aber eindrucksvollen Zügen, die in seinen Symphonien sogar in einer ein für allemal festgelegten Anordnung immer wiederkehren, Bruckners Charakterbild zusammen als das eines gütigen, wahrhaften, ideal gesinnten Menschen und einer künstlerischen Kraftnatur, kurz, als einer Erscheinung, der in jeder Beziehung nachzueifern der heutigen Generation nur zu Ehre und wohl brauchbarem Vorteil gereichen würde.

*

Neues Schrifttum über Bruckner

Wie das Schrifttum über Mozart stark anschwoll, so ist auch das über Bruckner erfreulicherweise im Steigen begriffen. Seit etwa 1921, als man den 25jährigen Todestag feierte, verzeichnet man Beweise der erhöhten Anteilnahme am Schaffen des Meisters: Wir berichten kurz hierüber, ohne uns streng an dieses Datum zu halten. Die Lebensbeschreibung, welche als eigentliches Quellenwerk zu Bruckners Leben in Betracht kommt, hat *August Göllerich* geleistet. Ein eigentümlich tragisches Geschick waltete jedoch über dieser längst in Aussicht gestellten Arbeit des österreichischen Musikers und Musikschriftstellers, sofern sie sich Jahrzehnte hindurch verzögerte. Göllerich mußte fronen, um sich die Arbeit abzuringen, und seiner Überanstrengung ist er im März 1923 erlegen. Auer wird vollends alles zum Druck bringen, nachdem er vorigen Sommer den ersten Band bei Gustav Bosse in Regensburg (als 36. Band der Deutschen Musikbücherei) herausgab. Würdig stellt sich Göllerichs Arbeit den Großtaten Chrysanders, Spittas, Jahns, Thayers zur Seite. Das Hauptgewicht ruht auf der Grundlegung des tatsächlichen Sachverhalts. Dieser erste Band, bis 1845 reichend, behandelt die Jugendzeit, urkundlich die schwierigste, da bei Bruckners Spätreife die Zeugnisse spärlich genug sind. Um so dankenswerter ist die Fülle der dargebotenen Aufklärungen, denen ein umfassender Bildschmuck zu Hilfe kommt. Dazu enthält der Band bisher unbekannte Frühwerke, und den kommenden Bänden sind ähnliche Überraschungen gesichert. Auf Bruckners Entwicklung, die wenig untersucht war, wirft Göllerich neues Licht, und er entwickelt in der Darstellung eine seelenkundige Kraft, welche weniger erhitzt als erwärmt. Persönlicher Umgang mit dem Meister hat den Verfasser nicht zu ausschließlicher Einseitigkeit geführt: er wahrt den lebendigen Zusammenhang sowohl mit Wagner als mit Liszt, dessen Leben er ja auch beschrieben hat. *Max Auer*, der Verwalter des Göllerichschen Erbes, ist außerdem mit einer eigenen einbändigen Biographie hervorgetreten, welche im Amalthea-Verlag erschienen ist; sie enthält in feiner Ausstattung ganzseitige Bilder und Beilagen, und zudem in zahlreichen Beispielen das Wesentliche des thematischen Notenstoffs. In anschaulichen Zügen, aber ohne das Blendwerk der vielen Anekdoten, entwirft Auer ein farbenreiches Gemälde von den Ereignissen und Schicksalen des Brucknerschen Lebens. Der Kampf, den seine Kunst zu führen hatte, ging auf Leben und Tod, und Auer gehört nicht zu denen, die den musikgeschichtlichen Sachverhalt mit Schweigen aus der Welt schaffen wollen: hier ist vollste Klarheit am Platze. Hanslick ist nur als Parteimann zu Bruckners Gegnern übergegangen. Eine starke Mitschuld am Nichtaufkommen Bruckners trifft die Ängstlichkeit Hans Richters. In Deutung der Symphonien vertritt Auer eine Auffassung, welche einen Helden als Träger der Empfindung und allen Erlebens annimmt.

Für Reclam hat *Richard Wetz* eine kleine Biographie geliefert. Stellenweise lebendig und anregend. Doch rückt er Bruckner zu schroff von Wagner weg. Auch mit der „Logik des Herzens", der dann Brahms als höherer Bildner gegenüberstünde, sind wir nicht einverstanden, glauben viel mehr, daß *August Halm* mit dem Nachweise der Formvollendung Recht behält. Sein bei Georg Müller erschienenes Bruckner-Buch behauptet sich nach wie vor hinsichtlich des inneren Verstehens wie in bezug auf den belehrenden Ausdruck an erster Stelle. Ebenbürtig in den theoretischen Fragen der Auffassung ist nur *Ernst Kurth*, dessen großes Bruckner-Werk ich aus Manuskriptproben kenne; am rechtzeitigen Erscheinen ist als höhere Gewalt eine Erkrankung des Verfassers schuld. (Das Buch erscheint bei Max Hesse, Berlin.) Aus dem früheren Schrifttum seien die Untersuchungen über den Aufbau der Brucknerschen Symphonien erwähnt, die *Leo Funtet* im Verlag für Literatur, Kunst und Musik (in Leipzig) als „Bruckneriana" darbot. Sie sind von wohltuender Sachlichkeit, ohne alle Redensarten. Die Kenntnis der Werke von Louis, Decsey und Gräflinger dürfen wir hier voraussetzen. *Louis* hat, wer weiß unter welchen Einflüssen, seine günstige Meinung über Bruckner abgewandelt. *Decsey* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart) schreibt bekanntlich einen sehr anregenden, blühenden Stil. *Gräflinger* gab eine kleinere Lebensbeschreibung an Bosse in Regensburg. Das andere größere Werk: „Bausteine zu Bruckners Lebensgeschichte" erschien bei R. Piper in München; zurzeit wird die zweite Auflage vorbereitet. Auch gedenken wir der kleinen feinen Arbeit von *Max Morold* (bei Breitkopf). Der Leser wird nicht verübeln, wenn ich das eigene Bruckner-Buch

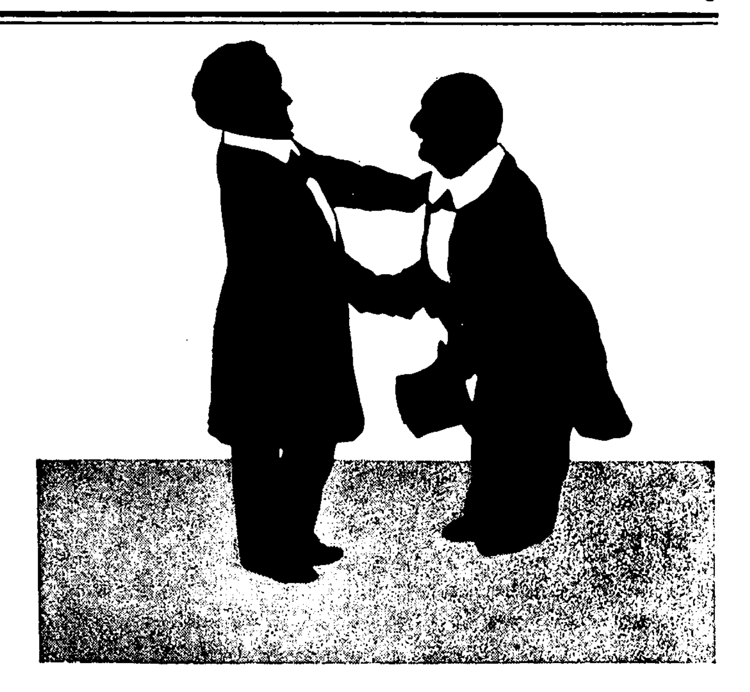
mitanführe (*Karl Grunsky:* Anton Bruckner; Engelhorns Nachfolger, Stuttgart 1922).

Gehen wir nun zu Bruckners Werken über, so hat *Alfred Orel* in Wien die Entwürfe zum Schlußsatze der Neunten besprochen. Leider scheint das erste Oktoberheft (Nr. 19) des „Merkers" (12. Jahrgang), dem Orel seine Mitteilungen anvertraute, zurzeit vergriffen zu sein. Die Universal-Edition hat aber in die große Ausgabe der Partitur der g moll-Ouvertüre (aus der Linzer Zeit) eine andere, sehr verdienstvolle Abhandlung von Orel aufgenommen, die wir angelegentlich empfehlen. Sie ist den orchestralen Frühwerken gewidmet, namentlich der später nicht mitgezählten f moll-Symphonie, deren Themen beigegeben sind. Das Andante ist erschienen und hat die Runde gemacht. Ebenso ein dem Streichquintett zugehöriges Intermezzo, das Hellmesberger für sich verlangte, weil er das (nachher bekannt gewordene) Scherzo — verwarf! Unglaublich, aber wahr! Eine thematische Analyse der Fünften hat *Armin Knab* für die Universal-Edition geschrieben. Der berühmte Liederkomponist betont die innere Zusammengehörigkeit aller vier Sätze.

Mit Bruckners Chormusik befaßt sich *Kurt Singer* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1924). Hier kommen besonders die Messen zur Würdigung. Hoffentlich gibt der kommende Winter Anlaß, auch der ersten, der d moll-Messe die gebührende Beachtung angedeihen zu lassen. Die e moll- und die f moll-Messe haben ja in den Gottesdienst wie in den Konzertsaal Eingang gefunden. Über das Tedeum handelt *Peter Griesbacher* (Pustet, Regensburg). Er bringt die Musik in allerengste Verbindung mit religiösen Grundvorstellungen. Hierin geht er zu weit. Die Probe auf die Ersprießlichkeit seiner Deutungen wäre ein Vergleich zwischen der kirchlichen und der symphonischen Musik Bruckners. Über liturgische Fragen gibt Auskunft das Buch „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart" von *Alfred Schnerich.* Die geistvollen Gedanken, die *Erich Schwebsch* über Bruckner beibringt (erschienen im Verlag Der Kommende Tag), hat zuerst Hans v. Wolzogen in den Bayreuther Blättern veröffentlicht.

Die Anschauungen über Bruckner als Lehrer berichtigt und ergänzt auf Grund persönlicher Erfahrung *Friedrich Eckstein* (Universal-Edition 1923) in seinen „Erinnerungen an A. Bruckner". An Hand der schriftlichen Belege erfahren wir Zuverlässiges über die Unterrichtsweise des Meisters, die sich durch strenge Sachlichkeit auszeichnete, wie er ja selber sich's hatte sauer werden lassen, als er zu Sechter pilgerte.

Endlich noch ein Wort über die neuen vierhändigen Auszüge zu allen neun Symphonien, die *Otto Singer* für den Verlag Peters angefertigt hat. Die bisher gangbaren Auszüge von Löwe und den beiden Schalk gaben zu manchen Einwänden Anlaß. Man beobachtet bei Singer ein Streben ins Klarere, und damit hängt ein Vorzug zusammen, den man ihm ohne Zweifel zubilligen darf: die glattere Spielbarkeit. Auch ist die äußere Querform der Notenbände willkommen; es sind deren drei, welche je drei Werke enthalten. Unangenehm fällt auf, daß Singer den Strich im Adagio der Sechsten mitherübernahm; sollte er die Verstümmelung gar nicht bemerkt haben? Auch die Angabe von Kürzungen hätte sich nicht fortzupflanzen brauchen. Wir müssen dringend verlangen, daß Bruckner ein für allemal das Recht erhalte, strichlos gespielt zu werden, auch von jenen Dirigenten, die vielleicht nicht mit allem einverstanden sind. Die Frage der Unversehrtheit ist zu scheiden von der Frage nach dem inneren Werte. Ein Tonkünstler ist auf den Ausführenden angewiesen: dieser hat zunächst keine andere Aufgabe, als den Willen des Urhebers zur Kenntnis zu bringen. Die Beurteilung bleibt sowohl dem Dirigenten wie dem Zuhörerkreise vorbehalten. Aber unerlaubte Kürzung ist Unterschlagung, und die Hilflosigkeit des wehrlosen Komponisten läßt das Vergehen noch schlimmer erscheinen.



Richard Wagner und Anton Bruckner
Schattenbild von Dr. Böhler
Mit gütiger Erlaubnis des Verlages R. Lechner (Wilh. Müller), Wien

Wenn doch vom hundertjährigen Gedenktage die Anregung ausginge, daß wir Bruckner ungekürzt hören dürfen!

Dr. Karl Grunsky.

*

Bruckners kleine geistliche Chorwerke

Neben den Symphonien und den großen Chorwerken Bruckners verschwindet sein übriges Schaffen fast ganz. Wenn auch darunter vieles ist, das nur noch biographisches Interesse hat, so finden sich doch auch Meisterwerke wie das Streichquintett zum Beispiel. Auch für die Reihe der kleinen (meist unbegleiteten) Chorwerke gilt das; neben einigen nur mehr den Bruckner-Forscher angehenden Sätzen heben sich andere von großer Schönheit heraus.

Die ersten Arbeiten Bruckners für Chor sind sechs „Tantum ergo", die deutlich das Vorbild der österreichischen Kirchenmusik aus der Zeit um 1800 zeigen; Michael Haydn namentlich spricht da deutlich aus mancher Wendung. Gelegentlich finden sich dann Versuche, im herben Stil der Kirchentonarten zu schreiben. Aber die Harmonik der Wiener ist doch vorherrschend, auch vielfach ihre Sextenseligkeit. Das erste „Tantum ergo" (Pange lingua, erschienen in der Univ.-Ed.) entstand 1843 in Kronstorf; der sauber gesetzte Chor des Schulgehilfen läßt da noch nichts von der späteren Größe ahnen. Auch die nächsten „Fünf Tantum ergo" (Universitätsverlag Wagner, Innsbruck), 1846 komponiert, sind im wesentlichen einfache Chormusik ohne stärkere Eigenart. Aber sie kündigt sich doch da schon an; merkwürdig gleich im ersten Chor ist vor allem, noch bevor er überhaupt eine Note von Wagner kannte, die Vorausahnung des Gralsmotives aus dem Parsifal:



eine Wendung, die Bruckner auch in der ersten (1863) und vierten Motette (1884) verwendet. Im dritten der Chöre fällt in den Takten 17—21 eine schöne Entfaltung der Stimmen über einer großartigen Baßlinie auf; eine Wirkung, die Bruckner auch im vierten Chor versucht. Der letzte dieser Chöre ist, gegenüber den anderen vierstimmigen, fünfstimmig gehalten und mit Orgelbegleitung versehen. Er zeigt sich harmonisch viel üppiger als die anderen, hat großen Wohlklang, allerdings auch in manchen Wendungen eine gewisse Weichheit volkstümelnder Chorsätze, die Bruckner hier unversehends in die Feder gelaufen ist.

Welch gewaltige Entwicklung bis zum nächsten Chor, dem im Anfang des zweiten Linzer Aufenthalts 1856 geschriebenen Ave Maria für vierstimmigen Chor und Orgel (Universitätsverlag Wagner, Innsbruck)! Der gebundene, homophone Satz der früheren Werke ist verschwunden und hat einer sicher beherrschten, frei gehandhabten polyphonen Schreibweise Platz gemacht. In der Gestaltung herrscht Vielfältigkeit, Soli wechseln mit Chorsätzen und zwischen begleiteten Teilen steht a cappella der ergreifende Adagio-Mittelteil: „Jesus, Jesus." Beim Tempo primo verwendet dann Bruckner mit viel Glück die von Mozart im Ave verum corpus verwandte Technik der zweistimmigen Nachahmung. Die Innigkeit der Empfindung und die Feinheit der melodischen Gestaltung aber machen diesen Chor zu einem der schönsten Brucknerschen Werke. Er verdient es, viel gesungen zu werden. Fünf Jahre später schreibt Bruckner ein zweites Ave Maria (siebenstimmig, Verlag Julius Hainauer, Breslau), das wieder homophon gehalten ist, aber in der ausgezeichneten Disposition des Chores, dem großartig aufsteigenden Mittelteil und der ätherischen Zartheit seiner Außenteile dem ganz anders gearteten ersten Ave Maria an Bedeutung in nichts nachsteht. (Ein drittes Ave Maria für Altsolo und Orgel ist 1901 als Beilage des — leider vergriffenen — ersten Bruckner-Heftes der N. M.-Z. erstmals erschienen.) Ein weiteres „Tantum ergo" in e moll (Universitätsverlag Wagner, Innsbruck), dessen Entstehungsjahr mir unbekannt ist, dürfte wohl zeitlich in die Nähe dieses siebenstimmigen Ave Marias zu setzen sein. Es erscheint als die tiefste der verschiedenen Kompositionen das „Tantum ergo"; das Studium älterer Kirchenmusik ist deutlich daraus spürbar.

Die vier in die Jahre zwischen 1869 und 1884 fallenden vierstimmigen Motetten (mit deutschem Text in Einzelausgabe erschienen im Verlag Schlesinger, Berlin), weichen in ihrer vorwiegend homophonen Schreibweise stark von der eigentlichen Motettenform ab, deren imitierender Stil nur vorübergehend in der ersten und dritten verwendet wird. Die fast ganz homophone zweite Motette (Locus iste) ist ein auffallend schwaches Werk, nicht viel besser die dritte (Os justi), die nur am Schluß zu befriedigen vermag. Dafür sind die erste und vierte Motette (Christus factus est und Virgo Jesse) von starkem Ausdruck und zum Teil von erhabener Schönheit. Ich erwähne hier besonders aus der ersten die herrliche Gestaltung des „der ja höher ist als alle", ein mächtiges Crescendo, das allmählich wieder in einer feinen, dissonanzreichen Episode über d als Orgelpunkt ins ppp zurückfällt und aus der letzten Motette das engelsgleiche „Als er erschien der Welt" voll keuscher Zartheit. Harmonisch tritt hier Bruckner viel reicher und selbständiger auf als in den zurückliegenden Chorwerken. Die erste Motette gibt da ein gutes Beispiel in dem überraschenden C dur—E dur auf die Worte: „Darum hat ihn Gott vor allen auch erhöhet", ein ganz köstliches aber die vierte in der Gestaltung der Verse: „Den Erlöser, den Gottessohn gab sie uns"; das aufstrahlende Ges dur wie das B dur („Erlöser") sind da von leuchtender Kraft und tiefer Wirkung.

Bliebe noch zu erwähnen ein im Wechselgesang zwischen Solo und Chor streng durchgeführtes Antiphon „Tota pulchra" (Verlag Hainauer, Breslau), das sich sehr sparsam der Orgel bedient und durch die Schlichtheit seiner Melodik wie durch die reizvolle Gegenüberstellung herber Moll- und heller Durklänge bemerkenswert ist, und Bruckners letztes Chorwerk überhaupt „Vexilla Regis" (mit dem ersten hier genannten „Tantum ergo" zusammen in der Universal-Edition erschienen). — Alle diese Werke, einschließlich der Motetten, sind auch von kleineren Chören unschwer aufzuführen. Der Gewinn, den man aus ihnen zieht, wird die Mühe reichlich lohnen. *H. H.*

BESPRECHUNGEN

Bücher.

„*Anton Bruckner*, ein Lebens- und Schaffensbild" von August Göllerich. Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Vor kurzem erschien der erste Band dieses vier Bände umfassenden Werkes. Göllerich, der ehemalige Dirigent des Linzer Musikvereines, hatte sich schon als solcher große Verdienste um Bruckner erworben, und hat nun auch in diesem ersten Bande seiner Bruckner-Biographie, in welcher er vieles, noch vollständig Unbekanntes veröffentlicht, alle nur möglichen Quellen zum Bruckner-Studium erschlossen. Der erste Band behandelt nur Bruckners Kindheit und Jünglingsalter — Ansfelden—Harsching—St. Florian, und seinen Aufenthalt in Windhaag und Kronstorf als Schulgehilfe — in denkbar erschöpfender Form. Eine große Anzahl von Jugendwerken, meist Kirchenmusik, sind hier zum ersten Male herausgegeben und veranschaulichen ein Bild der langsam fortschreitenden künstlerischen Entwicklung des Meisters. Aus diesen Jugendarbeiten ist wohl der spätere große Schöpfer der Symphonien und Kirchenmusik kaum zu erkennen, höchstens stellenweise zu ahnen. In dem schön ausgestatteten Buche ist eine große Anzahl von hochinteressanten Bildern wiedergegeben. Es ist betrübend, daß Göllerich das Erscheinen seines Lebenswerkes nicht mehr erschauen durfte; nach des Inhaltes Fülle dieses ersten Bandes zu schließen, scheint es die größte Bruckner-Biographie zu werden, die wir bis dato besitzen. Ich hoffe und wünsche, daß das Buch schon jetzt, wo im September des Meisters 100. Geburtstag von der ganzen Welt gefeiert werden soll, große Verbreitung finden möge. *August Stradal.*

*

Erich Schwebsch: Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik. 2. Aufl. 1923. Verlag Der Kommende Tag. Stuttgart. 335 S.

Der Verfasser ist Lehrer an der anthroposophischen Freien Waldorf-Schule in Stuttgart, den Keim seines Buches bildete ein Aufsatz in den Bayreuther Blättern (1919). Das gibt den Grundklang; man ist aber angenehm enttäuscht, daß es kein Buch für eine geschlossene Gemeinde, keine esoterische Angelegenheit der Anthroposophie ist, sondern eine tiefe Erfassung Bruckners und der lebengestaltenden Kräfte in ihm. Wir bekommen keine Biographie, keine Bruckner-Anekdoten (schon daß diese fehlen, macht das Buch sympathisch), auch keine Analysen; Schwebsch verwirft sie nicht, nach seiner Auffassung sollten aber nur ihre Resultate in ein Buch übergehen. Man kann auch anders denken: von den Halmschen Analysen ist viel Anregung ausgegangen, jedenfalls mehr als von den poetischen „Beschreibungen" Decseys, Auers und vieler anderer; wie denn überhaupt die Bruckner-Literatur zwar immer mehr anschwillt, aber im ganzen noch auf einem beklagenswert niederen Niveau steht. Schwebsch will Bruckner nicht von seiner Persönlichkeit, oder von dem Technischen seiner Musik, sondern gleichsam aus der Tiefe beikommen, wie der Untertitel deutlich ausdrückt. Man wird darum nicht alles mit gleicher Anteilnahme oder Zustimmung lesen, aber manches, wie die Idealisierung der von

Bruckner selbst gegebenen naiven Programme der IV. und VIII. Symphonie, oder der weitausgeführte Vergleich der Bachschen h moll-Messe, der Beethovenschen Missa solemnis und der Brucknerschen f moll-Messe, haben mir starken Eindruck gemacht. *Herm. Keller.*

*

Max Auer: Anton Bruckner. Amalthea-Verlag Zürich-Leipzig-Wien.

An der steigenden Flut der Bruckner-Bücher liest man den Andrang der öffentlichen Teilnahme; man darf überzeugt sein, daß der österreichische Symphoniker mehr und mehr in den Vordergrund rückt. Eine ausführliche Lebensbeschreibung und eingehende Besprechung der Werke bringt nun in prächtiger Ausstattung jener Verlag, der vor kurzem mit Schnerichs Haydn-Biographie hervortrat. Max Auer, Chorleiter in Vöcklabruck, hat in der Musica Divina seinerzeit über Bruckners Kirchenmusik geschrieben; er ist selbständiger Bruckner-Forscher, und als solcher Mitarbeiter Göllerichs, dessen Hinterlassenschaft ihm anvertraut ist. Was er hier bietet, darf mithin als zuverlässig gelten. Es ist, was die Ereignisse und Schicksale in Bruckners Leben betrifft, mit besonnenem Tatsachensinn geschrieben; die ruhige Darlegung, welche auf den geistreichen Kitzel und auf Überredungskünste verzichtet, bringt uns den Tondichter innerlichst nahe, und ähnlich legt Auer bei Behandlung der Werke den Nachdruck auf die sachlichen, widerspruchsfreien Unterlagen, über die sich gemeinsam reden und eine folgerichtige Übereinstimmung erzielen läßt. Sehr viel Feines bietet er sowohl zu den einzelnen Werken als (im Anhang) über Bruckners Stil. Er läßt dabei weder die großen musikgeschichtlichen Linien, noch das außer acht, was Bruckner als Persönlichkeit aus Eigenem entwickelte. An Wagners Kunst wurde Bruckners Einbildungskraft befruchtet und eingeweiht. Auer betont dann die Selbständigkeit des Symphonikers, ohne aber, wie man es heute manchmal tut, dem Bayreuther Meister dabei Winke, Stiche oder Belehrungen zu erteilen. In Deutung der Symphonien vertritt Auer die Auffassung, welche einen Helden als Träger der Empfindung annimmt. Eindringendes Verständnis verrät Auer zugleich für die Formfrage und besonders für das Finale; hier bleibt jedoch nach wie vor manches zu klären. Wie bei einem Quellenwerke zu erwarten, enthält der erzählende Teil genug Neues. Mit den abgegriffenen Anekdoten und Witzen ist die Darstellung, welche eine gewisse Höhe einhält, mit Recht sparsam. Aber was die Geschichte der Anerkennung betrifft, so erfährt man über die Partei, welche Bruckner aufs giftigste bekämpfte, recht viel Tatsächliches, was geeignet ist, jenen Kampf auf Leben und Tod zu veranschaulichen; jede Art von Beschönigung wäre verfehlt. So möge denn Auers gründliche, liebevolle, kritische Arbeit ihr Gutes stiften, Zweifel beruhigen, Widerspruch entkräften, Begeisterung wecken, und vor allem der immer noch bloß nebensächlichen Beachtung einen Stoß nach vorn geben, damit die Orchesterleiter, solange die Not der Zeit noch Orchester zuläßt, Bruckner endlich mit ebensovielen Aufführungen ehren wie Beethoven. Dr. *K. Grunsky.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das *Musik- und Theaterfest der Gemeinde Wien* findet bestimmt in der Zeit vom 15. September bis 15. Oktober statt. Besucher aus dem Ausland zahlen nur das halbe Visum; auch ist der Fahrpreis nach Wien und zurück zur Grenze für sie um ein Drittel ermäßigt. Geboten wird auf dem Gebiete der Musik: Uraufführungen der vollendeten zwei Sätze der X. Symphonie von Gustav Mahler (Franz Schalk), des Mimodrams „Die glückliche Hand" von Arnold Schönberg (Volksoper unter Fritz Stiedry), einer Messe von Max Springer, Klavierkonzert für die linke Hand allein (für den einarmigen Virtuosen Paul Witgenstein geschrieben) von E. W. Korngold; symphonische Werke von Prohàska und Franz Schmidt; Kammermusik der jüngsten Wiener Generation (Berg, Webern, Wellesz, Rett, Pisk, Kornauth u. a.). Ferner Aufführung der f moll-Messe von Bruckner zum Gedächtnis des 100. Geburtstages. Endlich in der Staatsoper ein Mozart-Zyklus, eine zyklische Aufführung der im Spielplan vorkommenden neuen deutschen und besonders österreichischen Werke: eine Erneuerung von Beethovens „Ruinen von Athen", von Hofmannsthal mit dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" in Verbindung gebracht; „Don Juan", Ballett von Gluck.

— Prof. *Alfred Rahlwes* in Halle ist von der Universität Halle „in Anerkennung seiner Verdienste um die stilvolle Wiederbelebung alter und mustergültige Aufführung neuer Meisterwerke der Tonkunst" der Titel eines Dr. phil h. c. verliehen worden.

— *Karl Schuricht,* der als Nachfolger Karl Panzners zum städt. Generalmusikdirektor in Düsseldorf bestimmt worden war, hat im letzten Augenblick den Düsseldorfer Posten ausgeschlagen und bleibt in Wiesbaden.

— Die Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters in Weimar hat den bisherigen Kapellmeister am Deutschen Opernhaus in Berlin, Dr. *Ernst Prätorius,* als Nachfolger Pruewers verpflichtet.

— *Julius Pruewer* geht als Nachfolger von Klemens Krauß an die Wiener Staatsoper. Die Hochschule für Musik in Berlin hat ihn zum ordentlichen Honorarprofessor ernannt.

— Der Stadtrat der Stadt Karlsruhe hat die Leitung des badischen Konservatoriums für Musik dem Komponisten *Franz Philipp* in Freiburg als Nachfolger Prof. H. K. Schmids übertragen.

— Kapellmeister *Franz Reuß* hat bei den Mozart-Festspielen in Baden-Baden die „Entführung aus dem Serail" mit großem Erfolg dirigiert.

— Generalmusikdirektor *Ferdinand Wagner* (Nürnberg) ist als Nachfolger Fritz Cortolezis an das badische Landestheater in Karlsruhe verpflichtet worden.

— Der Komponist *N. O. Raasted,* bisher Organist an der Frauenkirche zu Odense, hat vom 1. August an das Amt als Domorganist in Kopenhagen übernommen.

— *Hans Schümann,* der Verfasser der „Monozentrik", wird in München Einführungsvorträge in die monozentrische Musiklehre halten.

— *Hermann W. v. Waltershausens* Apokalyptische Symphonie wird nach dem Erfolg der Münchner Uraufführung im kommenden Winter an zahlreichen Stellen, vielfach unter persönlicher Leitung des Komponisten, zur Aufführung gelangen, u. a. in Berlin, Wien, Hamburg, Leipzig, Dortmund, Bochum, Königsberg, Gera, Koburg, Augsburg und Würzburg.

— *Julius Weismann* arbeitet augenblicklich an einer Vertonung von Büchners „Leona und Lena".

— *Friedrich Herzfeld* vom Stadttheater Aachen wurde als Kapellmeister an das Freiburger Stadttheater berufen.

— Der städt. Musikdirektor *Hugo Hartung* zu Tilsit wird am 1. Oktober einem Ruf nach Königsberg folgen, um dort als Leiter des Instituts für Schul- und Kirchenmusik, das der Universität angegliedert werden soll, zu wirken.

— Die Liga für musikalische Kultur (Sitz Dresden) ernannte den Dirigenten und Komponisten Prof. *Ludwig Altritter von Baldwin Ramult* zum Mitglied des Direktoriums als Sekretär ihrer Auslandsabteilung. Von Ramult, der in Lemberg geboren wurde, ist mit einer Reihe Orchester- und Chorwerken an die Öffentlichkeit getreten.

— Kammersänger *Hanns Nietan,* der Opernregisseur des *Dessauer* Friedrich-Theaters, promovierte Ende Juli bei der

Philosophischen Fakultät der Universität Halle a. S. zum Dr. phil. mit einer musikwissenschaftlichen Abhandlung über „Die Buffo-Szenen der spät-venezianischen Oper (1680—1710)".

— Auf der Fritz-Reuter-Gedächtnisfeier vom 11.—14. Juli in Eisenach sang die Konzertsängerin *Minna Ebel-Wilde* neue Fritz-Reuter-Lieder von Arnold Ebel, die demnächst mit anderen Ebelschen Gesängen nach niederdeutschen Dichtungen von Hans Much (Hamburg) im Musikverlag von Ed. Alert & Co. Berlin erscheinen werden.

— *Simon Breu,* Studienprofessor am Bayerischen Staatskonservatorium der Musik in Würzburg, ist wegen Erreichung der Altersgrenze am 1. August in den dauernden Ruhestand getreten und in Anerkennung seiner langjährigen vorzüglichen Dienstleistung mit dem Titel und Rang eines Oberstudienrates ausgezeichnet worden. Breu gehört dem Lehrkörper des Staatskonservatoriums seit 1894 an und war Lehrer für Chorgesang, Harmonielehre, Erziehungslehre und Methodik. Er dirigierte eine Reihe von Jahren den Akademischen Gesangverein sowie den Würzburger Sängerverein und hat sich als Komponist von empfindungsreichen Chören einen Ehrenplatz unter den deutschen Sangesmeistern gesichert. *Gg. Th.*

URAUFFÜHRUNGEN

— *Carl Futterer* (Basel) hat eine neue Oper „Rosario" vollendet. Seine komische Oper „Don Gil mit den grünen Hosen" wird zu Beginn der Winterspielzeit am Basler Stadttheater die schweizerische Uraufführung erleben.

— Der Cellist *Wilhelm Winkler* hat ein Cellokonzert in einem Satz (a moll) mit Kammerorchester von *Hugo Kauder* in Wien zu erfolgreicher Uraufführung gebracht.

TODESNACHRICHTEN

— Der frühere Intendanzrat des ehemaligen Stuttgarter Hoftheaters, *Victor Stephany,* ist im Alter von 58 Jahren in München gestorben.

— In Bayreuth ist die Kammersängerin Frau *Marie Knüpfer-Egli,* eine früher sehr bekannte Wagner-Sängerin, die Gattin des berühmten Berliner Bassisten Paul Knüpfer, gestorben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der neue Kammermusikpreis der Mrs. F. S. Coolidge in Höhe von 1000 Dollars für 1926 wird dem Komponisten der besten Sonate oder Suite für Violine und Klavier zuerkannt. Die preisgekrönte Komposition wird bei dem Berkshire-Kammermusikfest 1926 in Pittsfield zur Uraufführung gebracht. Letzter Einsendungstermin: 1. April 1926. Manuskripte und Anfragen wegen genauerer Bestimmungen sind zu richten an Herrn Hugo Kortschak, 1054 Lexington Avenue, Newyork City, N.-Y., U. S. A. Das Preisausschreiben ist international.

— Herr Prof. *Carl Wendling* legt Wert auf die Feststellung, daß das von ihm auf dem letzten Stuttgarter Bach-Fest gespielte Doppelkonzert d moll für zwei Violinen von Johann Sebastian Bach nach der neuen soeben bei N. Simrock, G. m. b. H., erschienenen Ausgabe von Ossip Schnirlin erfolgt ist.

*

Zu unseren Bildern. Ein Teil der Abbildungen in diesem Heft entstammt den im Verlag von Gustav Bosse (Regensburg) über Bruckner erschienenen Werken von Franz Gräflinger, Hans Tessmer und August Göllerich (Deutsche Musikbücherei Band 20, 33 und 36) sowie dem vom Amalthea-Verlag (Wien) herausgegebenen Bruckner-Buch von Max Auer.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 12

Bruckners Verhältnis zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen

Von AUGUST STRADAL

Es gibt Meister der Tonkunst, welche durch die Art und Weise ihrer Schöpfungen selbst für den fernsten Zuschauer als bahnbrechende Genies erkenntlich sind, indem sie, was nicht nur die Ideen, sondern auch die Form betrifft, in neuer, nie dagewesener Weise auftreten. Freilich wird ihre reformatorische Stellung nicht bei Lebzeiten erkannt und geschätzt, denn, um Schopenhauersche Worte zu gebrauchen, „es benötigt ihr Licht infolge ihrer hohen Stellung lange Zeit, um den Erdbewohnern sichtbar zu werden.“ In Zeiten aber, wo die Erkenntnis ihrer Größe immer mehr Raum gewann, wurde das Neuartige ihrer Schöpfungen immer schneller anerkannt. So verhält es sich auch bei großen, bahnbrechenden Erscheinungen der Dichtkunst und der bildenden Künste, wenn neue Ideen in ganz neuen Formen der Welt geschenkt werden.

Langsamer schält sich die wahre Kunsterscheinung bei einem Meister heraus, der infolge der Art und Weise seiner Schöpfungen trotz des ganz neuen Ideenkreises scheinbar die früher gebrauchten Formen noch benützt. Ich denke dabei an Bruckner, wenn ich sage, daß er die gebrauchten Formen scheinbar benützte. In Wirklichkeit stellt sich jedoch heraus, daß er doch neue Formen in der Symphonie erfunden hat. Dem Uneingeweihten aber ist dieses Neue nicht so sichtbar, nicht gleich erkenntlich; demjenigen aber, der sich eingehend mit Bruckner beschäftigt, wird alsbald auch eine neue Symphonieform erstehen. Bruckner ist eine Erscheinung, welche allen Theorien, ja sogar der Entwicklung der Tonkunst zu widersprechen scheint.

Betrachten wir nun zunächst das Gebiet der Symphonie, welche eine ungeheuerliche Entwicklung von Ph. Emanuel Bach bis Beethoven erlebte. Aus den Banden des Formalismus schälten sich immer freier die Gedanken der Symphonie heraus, indem diese sich schon bei Mozart — ich denke an die Jupitersymphonie — zu gigantischer Höhe erhoben und durch Beethoven den höchsten Gipfelpunkt erreichten. Aber da die strenge Form der Symphonie den einstigen Gedanken des Letzteren nicht mehr genügen konnte, zerbrach er mit kühner Hand die äußere Schale der Symphonie, indem er die Neunte schuf, der erstaunten Welt verkündend, daß das Ende der Symphonie gekommen sei und daß das erlösende Wort aussprechen müsse, was kein Instrumentalsatz wiedergeben könnte. Wagner und Liszt erkannten auch in diesem Riesenwerk das Ende der Symphonie, da die Neunte den Weg weise, auf welchem die Tonkunst sich weiter entwickeln mußte. Ersah Wagner in der Neunten die Brücke zum Musikdrama, so konnte sich Liszt ein symphonisches Schaffen nur in der symphonischen Dichtung vorstellen, also in der Verbindung zwischen der Instrumentalmusik und der Dichtkunst, oder im Vereine mit den bildenden Künsten.

Und nun Bruckner! Er hatte die Neunte Beethovens bewundert, geliebt, sich an ihr begeistert, er hatte die letzten Quartette in sich aufgenommen, sich mit ihnen verquickt und die Missa solemnis als die höchste Emanation des Gottesgedankens gefeiert! Und doch ersah er in diesen Riesenwerken kein Hemmnis, kein Hindernis, das ihn etwa in der Schaffung seiner eigenen Symphonien und seiner Kirchenmusik hätte zurückhalten können. Als „Reiner Tor“ griff er zur Symphonie, dachte und grübelte nicht, da ihm jede Reflexion abging und er nur naiv schuf, wozu er sich von seinem Genius gedrängt fühlte, zumal da er nicht unter Wagner und Liszt aufgewachsen war und sich nie mit kunsthistorischen oder ästhetischen Schriften befaßte. Bruckner trat überhaupt nicht an den Gedanken heran, daß die Neunte das Ende der Symphonie bedeute, daß die Tonkunst nach Beethoven ganz anderen Erscheinungsformen entgegengehe. Er erlebte das Musikdrama Wagners, die Phantastische Berlioz', die Faust-Symphonie Liszts, ohne sich, was die Tendenzen und Ziele, die Kunstformen dieser Werke und den ihnen innewohnenden und fortschreitenden Kulturwert anbelangt, Ideen zu machen. Für ihn schuf Wagner nur unerhörte Musik, während er der künstlerischen Gesamterscheinung dieses Meisters gar kein Interesse entgegenbrachte und infolge seiner, wenn ich mich so ausdrücken darf, fast mangelhaften, allgemeinen künstlerischen Bildung die allumfassende, epochale Größe Wagners gar nicht in sich aufnehmen konnte. So betrachtete Bruckner Wagner als den genialsten dramatischen Musiker, der eben durch seine Musik alle, welche für die Bühne schufen, überragte. Die Dichtkunst, die Philosophie Wagners, kurzum alle jene Eigenschaften, die sich bei Wagner harmonisch zu einem einheitlichen Kunstwerk verbanden, Eigenschaften, welche wir nicht von der Musik trennen können, ließen Bruckner ganz kalt. Immer waren es nur die unerhörten Klänge Wagners, an welchen sich seine Seele berauschte. Und doch pilgerte Bruckner oft nach Bayreuth, erlebte das Festspiel und ging ganz in ihm auf, soweit es ihm möglich war. So

suchte und fand er in Bayreuth nicht das deutsche Gesamtkunstwerk, sondern nur Wagners Musik. Wir sehen, daß Bruckner kein Wagnerianer war, da er für die Bühne und für die Schriften Wagners gar kein Verständnis hatte. Wagner war aber als Musiker für Bruckner notwendig. Um dies zu verstehen, müssen wir uns die Frage vorlegen, ob Bruckner auch erstanden wäre, wenn Wagner nicht gelebt hätte. Es ist wohl klar, daß Bruckner auch in diesem Falle mit Symphonien hervorgetreten wäre, nur wären sie sicher anders gestaltet gewesen. Bei der Besprechung der Ersten Symphonie werde ich den Nachweis liefern, daß die drei ersten Sätze vor dem Erlebnis des Tristan in München entstanden sind. Es handelt sich hier um die Frage, ob Bruckner schon vor der Aufführung die Partitur oder den Klavierauszug besessen hat. Unzweifelhaft finden wir in der Ersten Symphonie so kühne harmonische Wendungen, wie sie im Tannhäuser und Lohengrin noch nicht vorkommen. Ob Bruckner in der Ersten Symphonie schon eine neue Harmonik erschaute, wie wir diese bei Wagner erst im Tristan finden, oder ob Bruckner, etwa gestützt auf die im Tristan gefundene Harmonik sich selbst in der Ersten Symphonie harmonisch entwickelte, kann wohl kaum mit Sicherheit entschieden werden. Ich aber glaube, daß Bruckner in der Ersten Symphonie, ohne den Tristan zu kennen (ich spreche von den drei ersten Sätzen), aus sich selbst eine unerhörte Harmonik, ein neues musikalisches Gebilde erschaffen hat.

Liszt ging bekanntlich, wie ich des langen in meinem Liszt-Buch schilderte, Wagner harmonisch voraus. Dieser hat sogar selbst zugestanden, daß er durch Liszt „harmonisch ein ganz anderer Kerl geworden ist." Warum sollte Bruckner, selbst ein Genie, nicht auch harmonische Reichtümer v o r Wagner gesammelt und mit ihnen eine neue Welt erschlossen haben? Freilich, wenn wir von der Ersten Symphonie absehen und die Frage unerörtert lassen, ob Bruckner hier wirklich bahnbrechend, oder mehr gestützt und begeistert durch den Tristan war, so müssen wir bei den übrigen Symphonien doch zu dem sicheren und unzweifelhaften Resultat kommen, daß Bruckner ab und zu von Wagner nicht bloß harmonisch, sondern auch thematisch beeinflußt wurde. Bei Besprechung der einzelnen Symphonien werde ich auf jene charakteristischen Stellen, wo mir ein Einfluß Wagners vorhanden zu sein scheint, zurückkommen; doch ist der Einfluß so unbedeutend, wie etwa jene Einwirkung, welche Mozart auf die ersten Werke Beethovens ausübte, ja es scheint mir der Einfluß Mozarts auf Beethoven viel größer und nachhaltiger gewesen zu sein, als der Eindruck, den Wagner auf Bruckner machte, der *mir* wenigstens minimal erscheint und nicht zu vergleichen ist mit der großen, musikalischen Beeinflussung Wagners durch Liszts Werke.

Bruckner, ein eigener Geist, konnte von dem Riesengeiste Wagners nicht gehemmt werden. Nur das Genie wird durch die Strahlen eines anderen Genies in seinem Schaffen nicht behindert, während für Talente eine große Gefahr vorhanden ist, wenn sie dem Sonnenlichte des Genies zu nahe kommen. Peter Cornelius z. B. floh endlich vor Wagner, da dessen Größe ihn in seinen eigenen Schöpfungen hemmte. Diese Gefahr war nun für Bruckner nicht zu befürchten; sicher und unbeeinflußbar setzte er seinen Weg fort, ohne irgendwie durch Wagner — außer etwa harmonisch — beeinflußt zu werden. Auch die Reformbestrebungen von Berlioz, die sogenannte realistische symphonische Dichtung, wie sie uns in der Phantastischen, der Harold-, Romeo und Julie-Symphonie entgegentritt, verwirrten Bruckner nicht und hinderten ihn nicht, das weite Reich seiner eigenen Symphonien zu befruchten. Brachte er auch den reformatorischen Bestrebungen Berlioz' kein Interesse entgegen, war er auch von der Notwendigkeit der neuen Kunstformen und des Inhaltes, wie sie uns in den symphonischen Werken von Berlioz entgegentreten, nicht überzeugt, so verfolgte er dennoch die Werke dieses Meisters mit großer Bewunderung und war von dessen Requiem sogar begeistert. Während für den jungen Liszt die Phantastische Symphonie von Berlioz der Weckruf einer neuen Zeit war, welchem er mit glühender Leidenschaft im Anfang zu folgen suchte, bedeuteten für Bruckner die Werke von Berlioz nur eine Fülle von herrlichen, schönen und gewaltigen Themen, interessierten ihn nur die Instrumentation und die kühnen Harmonien und Modulationen. Aber freilich mit manchen Kühnheiten und Wagnissen, wie mit dem Hexensabbath der Phantastischen und der Orgie der Banditen in der Harold-Symphonie konnte Bruckner nicht mehr mitgehen. Wo sogar schon Liszt Bedenken gegen den letzten Satz in der Studie über die Harold-Symphonie aussprach, mußte ihm die wilde, ausschweifende Phantasie des kühnen Berlioz ganz unverständlich bleiben und auch auf die diesem Werke zugrunde liegenden poetischen und philosophischen Ideen hätte er nicht eingehen können. So erschien ihm Berlioz eigentlich als ein Monstrum, an dem er eigentlich nur die harmonischen Eigenschaften bewunderte. Wie hätte auch er, der als Mensch den Schulgehilfen von Windhag nie ganz verleugnen konnte, die phantastische Natur von Berlioz, der mit Byron seelenverwandt war und in der Harold-Symphonie sein eigenes „Ich", mit der ewig unbefriedigten, faustischen Sehnsucht, der Zerfahrenheit, dem Pessimismus niederschrieb, der überall die Vernichtung des Edlen und Guten im Wogen und Stürmen der Leidenschaften, und im Getriebe des Menschentums nur als letztes Ende ein Versinken im Schlamm der Gemeinheit ersah, erfassen können! Ritter Harold und — Anton Bruckner! Gibt es wohl größere Gegensätze! Bruckner hing ganz an dem Glauben seiner Väter, in ihm ersah er die Befreiung von

allen irdischen Leiden, zu Gott flüchtete er, wenn ihn des Lebens Wogen umbrandeten! Dann beugte er vor dem Altar seine Knie und erhoffte und erbat in heißem Gebete vom Erlöser Befreiung seiner Leiden, Rettung vor seinen Widersachern. Schlicht und einfach, seine ganze Größe nicht ahnend, zog Bruckner durch das Leben, seine Umgebung gar nicht verstehend, nur in sich sein eigenes Leben führend. Sind Bruckners Symphonien scheinbar eben nur Symphonien, so entschleiern sie sich dem Kenner und Forscher doch als große symphonische Dichtungen, die aber alle dasselbe, Bruckners ureigenstes Dasein, behandeln. So erleben wir in den ersten Sätzen seinen schweren Kampf mit der Außenwelt, seine Verzweiflung, ab und zu eine Ermattung, dann wieder ein Aufraffen zu neuem Kampf, zu Heldentaten. In den zweiten Sätzen fühlen wir, wie der Meister tief in sich selbst versinkt; Gedanken der Trauer, Todesgedanken, Resignation, Sehnsucht nach Frieden ziehen in seinen Adagios an uns vorüber. Oft aber strömt ein seliges Glück der Liebe hervor, Erinnerungen an nie mehr wiederkehrende Stunden zittern hindurch, doch sind es nie Liebesszenen, nie Gebilde sinnlicher Natur, sondern zarte, duftige Blumen, die kaum erblüht, verwelken. Manchmal wieder ertönt aus den Mittelsätzen ein stilles Gebet, ein Choral, der Gottesgedanke bricht sich in der Nacht der Finsternis Bahn und erhebt sich majestätisch. Das sind die ekstatischen Steigerungen, die wir bei Bruckner so oft antreffen, die aber nie sinnlich, wie bei Liszt, aufzufassen sind.



Bruckner-Büste von Victor Tilgner
Mit Genehmigung des Verlags Georg Müller A.-G., München

Die Scherzi sind echt ländliche Naturszenen, erfüllt von Tanz und Heiterkeit; wir erblicken die saftigen Gefilde Oberösterreichs, wir sehen die schmucken Dörfer, ländliche Weisen ertönen, alles ist erfüllt von Frohmut und strotzender Gesundheit.

In den letzten Sätzen verschwindet dieses frohe Bild, wieder lösen es Kampfesthemen ab, in deren Mitte oft ein Choral erscheint. Es beginnt ein Kampf zwischen dem Daseinsringen und dem Choral, ein Kampf, dem wir mit Beklommenheit folgen, zuerst im ungewissen, welche von beiden Ideen als Siegerin hervorgehen wird. Aber wie die Sonne alle Finsternis zerstreut und die Schatten der Nacht weichen und wie das holde Gestirn alles mit Lichtfluten vergoldet, so siegt bei Bruckner stets der Gottesgedanke, der Choral, und die Symphonie strömt in einem brausenden Jubel der Anbetung und Danksagung aus. Wir können von den Schlüssen aller letzten Sätze sagen, daß sie ein stolzes, majestätisches „Te Deum laudamus" verkörpern. Die Symphonien sind weder durch Byron, noch durch Shakespeare oder Goethe angeregt, sondern sind der einfache Ausfluß der Persönlichkeit Bruckners, seiner stillen, aber innerlich so reichen Leidenstätigkeit. Sie sind zum größten Teile religiöse Symphonien, in denen zum Schluß der Gottesgedanke siegt. Wir könnten sie ebenso auch symphonische Messen nennen. —

Um das Verhältnis Bruckners zu Liszt zu verstehen, muß ich auf meine persönlichen Erinnerungen zurückgreifen. Ende April 1885 übersiedelte Liszt von Budapest, wo er seit Ende Januar an der königl. Musikakademie Unterricht erteilte, über Wien nach Weimar. In Wien hielt sich Liszt ungefähr 6 Tage bei der Hofrätin Liszt, der Witwe des Generalprokurators, im Schottenhof auf. An einem Vormittag, als Dr. Standhartner, dessen Stiefsohn, Musikschriftsteller Schoenaich und ich, der ich den Meister von Pest nach Wien als Schüler begleitet hatte, bei ihm anwesend waren, erschien auch Anton Bruckner. Es überkam uns alle ein Lächeln, als er Liszt mit dem Titel: „Euer Gnaden, Herr Kanonikus" ansprach. Bruckner kam zu Liszt, um ihn zu bitten, daß er die Aufführung seiner Siebten Symphonie bei der Tonkünstlerversammlung zu Karlsruhe (Mottl) befürworte. Liszt fiel es schwer, Bruckners Bitte abzulehnen, es schien aber tatsächlich nicht mehr möglich, das ganze Werk aufzuführen. Bei dieser kurzen Begegnung der beiden großen Meister fühlte ich, daß Liszt der Erscheinung Bruckners größere Sympathie nicht entgegenbringen

konnte, entsinne mich aber, daß er beim Abschied doch sehr freundlich mit Bruckner war und ihm versprach, seine Bitte zu befürworten. Bei der Tonkünstlerversammlung wurde jedoch dann nur das Adagio der Siebten aufgeführt. Nach der Rückkehr von Karlsruhe nach Weimar äußerte sich Liszt zwar günstig über das Adagio, man hatte aber doch den Eindruck, als wenn ihm das Werk nicht besonders imponiere. Sollte Liszt, der als reproduzierender Künstler Bach, Beethoven, Schubert und Weber propagandiert hatte, der auf den ersten Blick die Größe Berlioz', Chopins, Schumanns, Franz', Wagners, Cornelius' usw. erkannte und die meisten bedeutenden Komponisten seiner Zeit förderte, dies eine Mal die hellsehende Kraft verloren haben? „Groß sein, heißt Größe erkennen", sagte der berühmte Rechtslehrer Unger, bei welchem Liszt in Wien oft verkehrte. Es war eben zwischen den Kunstanschauungen Liszts und Bruckners ein Abgrund, der sich absolut nicht überbrücken ließ. Sprach man Liszt begeistert von Bruckner, konnte er nicht zustimmen. Es war mir, als Schüler Bruckners, oft das Glück beschieden, ihn auf der Orgel improvisieren zu hören; so einmal in der Votivkirche in Wien über Wagners Trauermusik aus der Götterdämmerung, vor großer Zuhörerschaft. Als ich Liszt einmal davon erzählte, antwortete er, daß er Saint-Saëns als Organisten höher stelle wie Bruckner. Saint-Saëns soll z. B. Liszts Legende „Prédication aux oiseaux" (Vogelpredigt) großartig auf der Orgel gespielt haben. Liszt hörte außer dem Adagio der Siebten nur zwei Sätze aus der romantischen Symphonie und das ganze Quintett Bruckners auf der Tonkünstlerversammlung in Sondershausen 1886, nicht ganz zwei Monate vor seinem Tode. Trotz des herrlichen Adagios schien aber auch das Quintett keinen tieferen Eindruck auf Liszt zu machen, der damals schon sehr leidend war und vielleicht deshalb weniger fähig, Fremdes in sich aufzunehmen. Ich glaube mit Bestimmtheit behaupten zu können, daß Liszt nicht mehr in die Lage kam, sich mit anderen Werken Bruckners zu beschäftigen. Bruckner widmete ihm wohl seine Zweite Symphonie, zog aber diese Widmung wieder zurück. Wir können bei Liszts Denkweise unmöglich annehmen, daß er sich durch die äußere Erscheinung und das manchmal kindliche und unbeholfene Benehmen Bruckners in seinem Urteil über ihn beeinflussen ließ. Freilich konnte man sich keine größeren Gegensätze in der Erscheinung vorstellen, als Liszt und Bruckner. Liszt war selbst als Greis von peinlicher Akkuratesse, was Kleidung und Benehmen anbelangt; stets sich beherrschend und eigentlich selten sein inneres Seelenleben zeigend, achtete er der Etikette, nicht das kleinste Zeremoniell übersehend, wie ein feiner Hofmann. Dazu kam die unerhörte Bildung Liszts, der alle Gebiete der Kunst und Wissenschaft in sich aufgenommen hatte und nie stehen bleibend, nur dem Fortschritt in allen Künsten huldigte. Daneben Anton Bruckner — welch' ein Kontrast! Bei Bruckner kam immer wieder der biedere, oberösterreichische Bauer zum Vorschein; zum Teil devot, zum Teil Imperator, war er von großer Erregbarkeit, jedem Wechselspiel seiner Stimmungen hingegeben, bald himmelhoch jauchzend, bald zum Tode betrübt. Während Liszt die Nichtachtung seiner Werke kühl ignorierte, nur ganz selten Verzweiflung oder auch Zorn ob heftiger Angriffe sich seiner bemächtigten, war Bruckner meistens verbittert und suchte die Einsamkeit. Das Los Bruckners war aber auch das bitterste, das man sich denken konnte. Manche seiner Symphonien hat er nur einmal, von der Sechsten nur zwei Sätze, die grandiose Fünfte gar nicht gehört; als seine Werke anfingen, anerkannt zu werden, war er schon schwer krank. Man konnte daher seine Schwermut begreifen. Leider war er auch seinen besten Freunden gegenüber oft mißtrauisch; auch ich hatte oft darunter zu leiden, da Bruckner manches Mal an der Ehrlichkeit meiner Begeisterung für seine Werke zweifelte, da ich in gleichem Maße für Liszts Werke mich begeisterte. Er konnte sich nicht vorstellen, wie man zugleich für Werke so entgegengesetzter Art Bewunderung haben könne. — Liszt ging fast jeden Tag in die Kirche, doch betete er leise. Victor Hugo schildert in seinem Gedicht: „Ce qu'on entend sur la montagne" die Menschheit im Kampfe mit der Natur und stellt zum Schlusse der Dichtung die Frage, wie dieser ewige Kampf zu lösen sei? Liszt antwortete darauf in seiner Bergsymphonie „Ce qu'on entend sur la montagne", indem er zum Schlusse leise, wie ein stilles Gebet, einen Choral bringt; seine Antwort auf Hugos Frage ist hiermit die, daß Religion und Gottesglaube den Kampf der Menschheit mit der Natur beseitigen können. —

Auch Bruckner beobachtete ich oftmals in der Kirche; da gab es kein stilles Beten, wie bei Liszt; er betete oft ganz laut und tief ergriffen und erlebte in der Messe ein ganzes Drama. Auch er hat den Kampf der Menschheit mit der Natur geschildert und die Religion als Erlöserin der Menschheit hingestellt. Doch tut er dies nicht still und gottergeben, wie Liszt in seiner Bergsymphonie, nein, gewaltig tritt bei ihm der Gottesglaube auf, zuerst als Choral, bis er zum Schlusse wie eine große Apotheose in stolzer Pracht erscheint. Der Leser wird erraten, daß ich an die Fünfte Symphonie in B dur denke.

Während Liszt sich durch alle möglichen philosophischen Systeme und durch die Leiden des Lebens zur Religion als rettenden Anker durcharbeitet, wobei er sich jedoch freien Blick für alle Errungenschaften der Wissenschaft bewahrt, ist Bruckners Religiosität kindlich naiv. Es waren ihm nie Zweifel und Bedenken gekommen, er war wie der Bauer, der treu an der Religion seiner Väter hängt. Liszts Musik ist der Ausfluß einer ungeheuren, sinnlichen Persönlichkeit (mit Ausnahme der Kirchenmusik); alles ist bei ihm sinnlich und steigert sich und

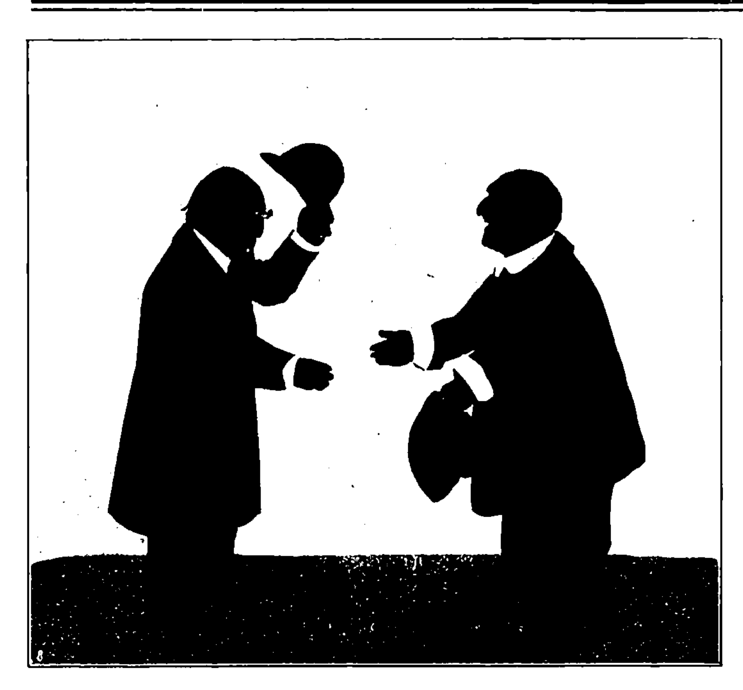
türmt sich leidenschaftlich auf. Bruckners Werke dagegen entbehren, wie die Werke Beethovens, des eigentlich sinnlichen Reizes, trotz aller gewaltigen Steigerungen, die mehr religiös-ekstatischer Natur sind. Wahrscheinlich konnte auch Bruckner seinerseits, der ohne Liebe zu finden durchs Leben ging, den sinnlichen Zug der Lisztschen Schöpfungen nicht verstehen. Die einzige gemeinsame Eigenschaft, die beiden Meistern anhaftete, war ihre Naivität und Kindlichkeit, die ja fast allen Genies zu eigen ist.

Ich sagte schon oben, daß Liszt bei seinem Urteil über Bruckner sich absolut nicht von dessen äußerer Erscheinung beeinflussen ließ. Es müssen also tiefkünstlerische Gründe gewesen sein, welche Liszt bewogen, sich gegenüber den Werken Bruckners reserviert zu verhalten. Liszt betrachtete Beethovens Neunte als den Gipfelpunkt der Symphonie, in ihr sah er jene Montblancspitze, von welcher es nicht mehr aufwärts, sondern nur abwärts gehen konnte. Schon die Symphonien Schumanns, Mendelssohns und Brahms' erschienen ihm wie Pfade, die zwar durch wunderbare Gefilde, aber doch talabwärts gingen. Daß Bruckner die alte Form der Symphonie zerbrach und seinen neuen Gedanken eine neue Form gab, schien Liszt nicht einzusehen, er sah die Symphonie mit Beethovens Neunter beendet und nur die symphonische Dichtung konnte zu neuen Welten führen. Die poetische Grundlage, die Idee wurde für Liszt das Fundament, welches die Form und den Inhalt des Werkes bestimmte. So wie er eine Sonate mit vier Sätzen als ein „vormärzliches Geschäft" betrachtete, so erschien ihm ein Schaffen in der alten Symphonieform rückschrittlich. „Wem absolut nichts einfällt, der komponiert eine Suite" — pflegte er oft zu sagen. Das kontrapunktische Können Bruckners mußte Liszt fast befremden. Ebenso erging es Bruckner mit der Erscheinung Liszts. Einem meiner Konzerte in Wien, in welchem ich die Bénédiction de dieu, die Dante-Sonate und die beiden Legenden spielte, wohnte Bruckner bei. Als ich mit ihm später beisammen war und das Gespräch auf diese Werke Liszts kam, fühlte ich heraus, daß nicht einmal die kühne Dante-Sonate auf ihn Eindruck machte. Er schätzte jedoch einzelnes aus der Graner Messe und der hl. Elisabeth, ohne diese Werke aber zu lieben. Liszts Fantasie und Fuge über B—A—C—H hat Bruckner auf der Orgel gespielt. Ich bin überzeugt, daß ihm Regers Fantasie und Fuge über dasselbe Thema besser gefallen hätte, weil Regers Werk polyphoner ist, als dasjenige Liszts. Bruckner konnte, zumal er, trotz mancher poetischen Anregungen (siehe romantische und Fünfte Symphonie), absoluter Musiker war, das poetische Element bei Liszt nicht fassen; er vermißte überall das polyphone Gestalten. Man vergleiche einmal beispielsweise den letzten Satz der Fünften Symphonie Bruckners mit dem „Nächtlichen Zug" (nach Lenau), oder mit dem Epilog zum Tasso. Das ist so grundverschieden, einander völlig fremd, wie ein Palmenhain einem Tannenwald! Einmal hörte ich zusammen mit Bruckner Liszts „Tasso". Das Lamento gefiel ihm, den Trionfo fand er dagegen



Handschrift Anton Bruckners

nicht bedeutend. Als das Werk zu Ende war, frug er mich, was das Wort „Tasso" bedeute? Ich erklärte ihm nun die Leiden und Anfeindungen, die der unsterbliche Sänger von Ferrara zu erdulden hatte, schilderte ihm Tassos Tod und wie sein Leichnam am Kapitol zu Rom gekrönt wurde. Als ich mit meiner Erzählung zu Ende war, sagte Bruckner mit Tränen in den Augen ganz naiv: „Das bin ich." Ich erklärte ihm nun weiter, daß Liszt mit seinem „Tasso" nicht den einzelnen Fall in Tönen schildern wollte, sondern daß er in diesem Werke das Urbild des Schicksals eines jeden Geistesfürsten, der Neues schafft, vertonen wollte. Liszts Musik ist transzendentaler Natur, besonders die Werke der letzten Periode haben die Verbindung mit allem Irdischen verloren, er findet oft Klänge wie aus anderen Welten. Bruckners Werke dagegen sind kompakt, wie in Stein gehauen, Fels türmt sich auf Fels, gewaltige germanische Kraft erschließt sich



Eduard Hanslick und Anton Bruckner
Schattenbild von Dr. Böhler
Mit gütiger Erlaubnis des Verlages R. Lechner (Wilh. Müller), Wien

uns überall. Nur im Adagio der Neunten verläßt Bruckner alle Erdenpfade und zieht in ein weltenfernes Reich, das er bis dahin noch nie betreten; und hier hätte ihn Liszt sicher ans Herz genommen.

Strebten auch Liszt und Bruckner, weit getrennt, jeder seine eigenen steilen Pfade empor, so erreichten sie doch ihr Ziel jeder in seiner Art. Die Kunst geht unbeugsam ihren merkwürdigen Weg, allen Theorien trotzend. Wer würde jetzt nach den Erfolgen der Brucknerschen Werke die Symphonieform als Fortsetzung der Neunten vermissen wollen!

Es gelang mir oft durch Gespräche einen Einblick ins künstlerische Glaubensbekenntnis Bruckners zu erhalten. Zunächst begeisterte er sich an Bach, in welchem er Anfang, Sein und Werden aller Kunst ersah; er kannte genau die Orgelkompositionen, das Wohltemperierte Klavier, die Passionen, die h moll-Messe und manche Kantaten des Altmeisters. Das Wohltemperierte Klavier hatte er sich bereits als Schulgehilfe von Windhag angeschafft und befaßte sich damit täglich auf einem schlechten Klavier. Der Einfluß, den Bach auf Bruckner ausübte, war ein immenser; von ihm übernahm er die Polyphonie, die er aber in moderner Weise ausbildete und von manchem Formenzwang befreite. Trotzdem können wir behaupten, daß sich seine gewaltigen Fugen, wie z. B. im letzten Satze der Fünften Symphonie, in Gloria und Credo der f moll-Messe usw. ganz auf Bachs hohe, kontrapunktische Kunst stützen, wenn sie auch für den ferneren Beschauer sich als ganz andersartig darstellen.

Doch ebenso wie Liszt die Fuge nur als ein Mittel zum Zweck auffaßte, dessen man sich bedienen könne, wie man sich der Hörner oder der großen Trommel bedient, so war auch Bruckner kein fanatischer Fugenkomponist; er gebrauchte sie nur dann als Ausdruck der Objektivität, wo sie zur Darstellung der Gesamtgefühle der Menschheit als bestes Mittel erschien. Sonst aber verfuhr Bruckner subjektiv, wenn er auch öfters vielstimmig auftrat, doch finden wir auch bei ihm, freilich nicht so zahlreich wie bei Liszt, einzelne homophone Partien, welche alle den Ausdruck des subjektiven Fühlens haben. Bruckner hat freilich nie über subjektive und objektive Darstellung reflektiert, das Gefühl gab ihm selbst den richtigen Ausdruck. Wir finden bei ihm viele gewaltige und ergreifende Orgelpunkte, doch auch diese sind nur Mittel, nie Selbstzweck. Bruckner hat mir gegenüber sehr oft die Lächerlichkeit jener Komponisten betont, welche justament ohne dringendes Erfordernis in Fugen und Orgelpunkten „wüten" und sich der Vielstimmigkeit nicht genug tun können.

Indem Bruckner die Mittel des Bachschen Kontrapunktes benützte, diese jedoch modernisierte und dem jeweiligen Ausdruck seiner eigenen Tonsprache anpaßte, knüpfte er nur scheinbar an vergangene Zeiten an; es liegt hier kein Zurückschreiten in frühere Kunstepochen vor, wodurch nie neue Gedanken entstehen können, sondern nur eine teilweise Benützung alter Mittel in neuer Auffassung zu neuen Daseinsformen und Ideen vor. Derselbe Vorgang tritt ein, wenn Liszt ab und zu die alte Antiphonie für seine neue Kirchenmusik benützt. Diese wird von ihm geläutert, erhält Rhythmus und harmonische Färbung und so wird auf Grund dieser Antiphonie, wie auf einer alten unterirdischen Krypta, ein neuer Kunsttempel der Kirchenmusik erbaut.

So verhält es sich auch bei Bruckner mit der Benützung der Bachschen Kontrapunktik. Übrigens war Bruckner kein fanatischer Bachianer, der jeden Ton des Meisters in Verzückung anbetete, da er wohl zwischen den unsterblichen und vergänglichen Werken unterschied und auch bei Bach den Satz gelten ließ: „Bonus dormitat Homerus!"

Es war ergötzlich, wenn Bruckner, der bei Beethoven öfters falsche Quinten- und Oktavenfolgen fand, auch Meister Bach dabei ertappte, worüber er dann stets eine große Freude hatte. Er erfreute sich überhaupt an diesen Freiheiten der Bachschen Kunst, ohne etwa darüber entrüstet zu sein. Was würde Meister Bruckner jetzt sagen, wenn er erfahren möchte, daß ein Teil der Bach-Gelehrten aus diesem Grunde manche Werke des Altmeisters für unecht, nicht von ihm stammend erklärt!

Nicht so groß wie für Bach war Bruckners Bewunderung für Händel; obgleich er ihn auch verehrte und insbesondere von den Konzerten für Orgel und Orchester, den Concerti grossi, dem Messias mit Begeisterung sprach, so vermißte er doch, bei aller Erhabenheit und kontrapunktischen Kunst, die harmonischen Kühnheiten Bachs; auch verminderten seine Bewunderung die

Schlüsse, welche bei Händel stets in gleichem Stil gehalten sind.

Haydn, Mozart und Beethoven verehrte Bruckner wie Götter; in den Werken Beethovens ging er ganz auf; mit einer förmlichen Scheu, wie vor einer unnahbaren Größe, blickte er zu diesem Meister auf, ja, man kann sagen, „er betete ihn an." Die Neunte, die letzten Quartette und Sonaten waren sein teuerstes Gut und ich traf Bruckner oft an, wie er sich mit diesen Werken beschäftigte. Es war einmal im Restaurant Gause in Wien, als ich mit ihm abends allein war. Es kam das Gespräch auf Beethovens Symphonien, wobei ich die Bemerkung fallen ließ, daß wenn ich mich entscheiden sollte, auf welche Symphonien ich verzichten müßte, entweder auf die Beethovens oder die seinen, ich in die größte Verzweiflung geraten würde.

Bruckner war über meine Worte ganz perplex und wollte zuerst protestieren. Als ich ihm aber sagte, daß z. B. die Erste und Zweite Symphonie Beethovens doch der Ausdruck einer vergangenen Kunstepoche seien, daß aber seine Symphonien das epochale Gepräge der künftigen Zeit tragen, schwieg der Meister. Ich hatte immer den Eindruck, daß Bruckner seine eigene Größe nie recht fühlte — wie es auch Schubert erging, der sich durch Beethoven gedrückt fühlte — und daß Beethoven ihm wie ein unüberschreitbares Gebirge erschien. Und doch hat der Parsifal der Tonkunst, Anton Bruckner, dieses Felsenmassiv nicht nur überschritten, sondern auch höhere Regionen erreicht, als sie selbst dem Heros der Symphonie möglich waren. War auch die Begeisterung Bruckners für Beethoven eine flammende, so finden wir merkwürdigerweise doch in seinen Werken gar keine Einflüsse Beethovens vor. Während dessen Erste Symphonie zum Teil von Mozart beeindruckt ist, steht der Koloß, die Erste Symphonie Bruckners, in gar keinem Zusammenhange mit Beethoven und tritt ganz originell auf. Während Wagner und Liszt eine große Schule hinterlassen und tatsächlich ihre Nachfolger beeinflußt haben, müssen wir einen Einfluß bei Beethoven auf seine Epigonen verneinen; das cis moll-Quartett Op. 131, das F dur-Quartett Op. 135, die Sonaten Op. 106 und Op. 111, ja selbst die Neunte Symphonie stehen so einzigartig in der Musikgeschichte da, daß sich aus diesen Werken keine neuen Welten entwickeln konnten. Was Menschengeist in diesen unsterblichen, tonlichen Visionen ausgesprochen hat, war zu keiner Fortsetzung geeignet, da alle Seiten des menschlichen Daseins in ihnen erschöpft waren; so konnten durch Anbau an diese Werke keine neuen Pfade gefunden werden.

Anders verhält es sich mit Franz Schubert. Sein Einfluß auf die Nachwelt ist tatsächlich ein sehr großer gewesen. Schon seine Lyrik enthält viele Keime, welche nach anderen Richtungen hin von seinen Nachfolgern gepflegt werden konnten. In meinem Buche über Liszt schildere ich den großen Einfluß, den Schubert auf Liszt als Lyriker ausübte; so vergleiche ich z. B. die Harfnerlieder beider Meister. Auf Bruckner, der, trotz einiger Lieder, der eigentlichen Lyrik ganz fern stand, konnte der Lyriker Schubert keinen Einfluß nehmen, wohl aber als Symphoniker. Hauptsächlich die C dur-Symphonie Schuberts, mit den sich oft wiederholenden Nonen- und Undezimen-Akkorden bei den Steigerungen, hat Einfluß auf Bruckner ausgeübt. Und nun gar das Scherzo der C dur-Symphonie und die Brucknerschen Scherzi! Hier liegt, wenn ich mich so ausdrücken darf, das gleiche Kolorit vor. Wir finden hier bei Schubert schon harmonische Wendungen, wie wir sie sonst nur bei Bruckner antreffen.

Gleich Liszt verehrte auch Bruckner Schubert wie einen Hausgott, den er zwar nicht mit Bach und Beethoven auf die allerhöchste Stufe stellte, welchen er aber mit jeder Faser seines Herzens liebte. Er war mit Schuberts Klängen aufgewachsen, die Liebe für ihn bewahrte er sich bis zum Tode.

Obzwar die Natur Mendelssohns der Bruckners konträr war, so schätzte er doch manche seiner Werke sehr hoch ein und das große kontrapunktische Können Mendelssohns war ihm sympathisch. Chopin kannte er fast gar nicht und er brachte seinen Werken, wenn er zufällig eines hörte, gar kein Interesse entgegen. Auch Schumanns Symphonien boten ihm keinen Reiz; auch ersah er in den langsamen Sätzen nicht den richtigen Adagio-Charakter der Symphonie, sie erschienen ihm wie Romanzen. Er nannte Schumanns Symphonien immer „Sinfonietten".

Als der Wiener Universitätsprofessor Dr. Heinrich Schuster, welcher eine Broschüre über Robert Franz geschrieben, einmal begeistert über diesen Liederkomponisten sprach, wurde Bruckner ärgerlich. In dieser aber begreiflichen Interesselosigkeit für Franz unterschied er sich wesentlich von Liszt, welcher bekanntlich Franz sehr gefördert hatte. Hiermit wären Bruckners Beziehungen zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen besprochen, und ich ergänze noch zuletzt, daß Bruckner von R. Straußens „Till Eulenspiegel", dessen erster Aufführung durch die Wiener Philharmoniker er beiwohnte, sehr überrascht war und sich mit Bewunderung über dieses Werk zu mir äußerte.

Bayreuther Gedanken / Von Dr. Carl Siegmund Benedict

Zur Wiedererweckung der Bayreuther Festspiele

Die Frage um Bayreuth entscheidet sich letzten Endes durch die Frage um *Wagner*. Sollten diejenigen recht haben, die Wagner als überlebt bezeichnen, als einen der Vergangenheit angehörigen Musiker, der durch die Bestrebungen moderner Tonsetzer überholt sei und der Gegenwart nur wenig mehr zu sagen habe, so wäre damit ohne weiteres auch das Schicksalswort über Bayreuth gesprochen. Wagner hatte Bayreuth — seine größte Schöpfung — für seine Werke geschaffen und eine Ablehnung dieser Werke bedingte somit zugleich die Verneinung Bayreuths.

Nun liegt der Fall aber so, daß diese Abkehr von Wagner eigentlich nur in gewissen „modernsten" Musikerkreisen gepredigt und geteilt wird, sowie von einer bestimmten Richtung der Presse und Musikskribenten, die, meist undeutschen Fühlens, dem Meister von Bayreuth und seinem urdeutschen Kunstwerk niemals hold waren. Liegt bei diesen letzteren entweder wirkliches Unverständnis oder gar böser Wille vor, so ist ein Sichabwenden von Wagner bei jungen eigenschöpferischen Talenten immerhin begreiflich, die, um nicht von der Erscheinung des größten Meisters erdrückt zu werden und in der an sich richtigen Erkenntnis, daß es über Wagner hinaus keinen „Fortschritt" gäbe, sich lieber ohne ihn neue Wege suchen. Aber hierbei handelt es sich eben nur um einzelne Individuen; bei der großen Menge der Kunstfreunde ist von einer Abkehr von Wagner nichts zu bemerken. Seine Volkstümlichkeit — die größte, die je ein Künstler vor oder nach ihm erreicht hat — ist noch immer unbestritten. Das beweist schon rein äußerlich die Statistik der Wagner-Aufführungen, deren Ziffer die aller anderen Bühnenwerke auch heute noch weit in Schatten stellt. Wagner steht jetzt in der Mitte zwischen den alten Klassikern und dem Schaffen der Gegenwart. Und dieses besteht aus Werken solcher Tonsetzer, die man, wenn auch im allerweitesten Sinne, als Wagner-Epigonen (Strauß, Pfitzner, Schillings u. a.) bezeichnen muß, und aus Versuchen einer jungen Musikergeneration, die, zum Teil (z. B. Schönberg) ebenfalls ursprünglich von Wagner ausgehend, auf völlig veränderten Grundlagen eine „neue Musik" aufbauen zu können glaubt. Bis jetzt sind das, wie gesagt, Versuche geblieben, und eine ausgereifte überzeugende Erscheinung, die mit einem unserer älteren Meister in Parallele gestellt werden könnte, gibt es darunter bisher nicht. Aber sollte selbst, was man füglich bezweifeln darf, diese „Zukunftsmusik" einmal allgemein anerkannte Gegenwartsmusik werden, warum müßte deshalb Wagners Bedeutung verblassen? Werden denn in unserer Zeit Bach, Beethoven, Mozart weniger geschätzt und geliebt, weil inzwischen Wagners Kunst den Sieg erlangt hat?

Wagners Stellung als Klassiker ist für die Zukunft gesichert. Heute noch aber, und voraussichtlich noch auf viele Jahrzehnte hinaus, wirkt er als eine durchaus *lebendige*, aus dem vollen Gegenwartsempfinden heraus schöpfende Kraft, deren hohe Idealität noch immer eine fast unvergleichbare Hingabe, Ergriffenheit und Begeisterung weckt. Man befrage einmal das deutsche Volk, soweit es Anteil an der Kunst nimmt, wer ihm der liebste unter seinen Meistern sei, und seine Wahl wird sicher auf Richard Wagner fallen.

So nur ist auch die nötige Vorbedingung für ein Weiterbestehen *Bayreuths* gegeben. Denn Bayreuth ohne Wagner ist unmöglich. Es wurde zwar schon öfters, auch schon vor dem Kriege, der Wunsch geäußert, Bayreuth möge neben den Wagnerschen auch noch Werke anderer angesehener Tondichter bringen. Der Verwirklichung dieses Wunsches stünde aber der Umstand entgegen, daß die Vorbereitung der sechs Wagner-Werke, die Bayreuth in der Regel bietet und auf die man gewiß nicht verzichten möchte, allein schon eine äußerste Kraftanstrengung erfordert, daß daher für Einstudierung weiterer Werke, besonders unter den gegenwärtigen Verhältnissen, einfach keine Zeit mehr bliebe. Und was sollte man schließlich noch bringen? Die älteren Meister, vor allem die grazile Kunst Mozarts, würden durch den Riesenfestrahmen der Bayreuther Bühne doch allzusehr erdrückt. Man würde damit nur Stillosigkeiten begehen. Und von den neueren Tonsetzern, wer käme da in Frage? Glaubt man vielleicht, daß die Kunsthungerigen zur „Elektra" oder zu „Irrelohe" nach Bayreuth pilgerten?

Nein, *Bayreuths Aufgabe* besteht nach wie vor darin, die Werke Wagners von dem Rost und Staub zu befreien, der sich ihnen bei ihrem Verweilen an unseren Staats- und Stadttheatern ansetzt, sie aus der Sphäre der Schablone, des Schlendrians und der lieblosen Geschäftlichkeit zu erheben, der sie dort ausgesetzt sind, und ihnen jene volle Reinheit, Stilechtheit und Weihe wiederzugeben, die ihr Schöpfer von ihrer Darstellung verlangt hat. Und diese Aufgabe erfordert wahrhaftig ein ungewöhnliches Maß von Liebe, Verständnis, Hingabe, Kraft und Zeit. Von allen Seiten droht ja dem Wagnerschen Kunstwerk Gefahr. Das schmähliche Vorkommnis der Berliner Staatsoper, in der im letzten Jahre ein schnell herbeigerufener Gurnemanz ohne Maske und mit dem Klavierauszug in der Hand seine Rolle absang, ist nur einer von vielen Fällen

der Verunglimpfung und Entweihung, die selbst dem „Parsifal" sogar an unseren ersten Bühnen widerfahren. Und was wird erst an den Jugendwerken, am „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" gesündigt, die jahraus jahrein über unsere ständigen Bühnen gehen! Das festliche Drama, das Wagner im Auge hatte, wird da zur üblichen Spielplanoper entwertet und pflegt dann, als „stehendes Repertoirestück" angeblich keiner Proben mehr bedürfend, dem schlimmsten Schlendrian zu verfallen. Aber selbst da, wo übereifrige Spielleiter glauben, Wagner „neu beleben" zu müssen, ergeht es diesem Kunstwerk nicht viel besser. Ihm wird jetzt unter allen Umständen das „Stil"-Gewand der heutigen Bühnenmode umgehängt, und mag es sich darin noch so unvorteilhaft ausnehmen, mögen Gehalt und Erscheinungsform noch so stark auseinanderfallen, die ausdrücklichen Regievorschriften Wagners völlig unbeachtet bleiben, was fragen unsere Bühnenbeherrscher danach, wenn sie nur „Neues", „Modernes" bringen können. Die Wagner-Neuinszenierungen eines Saladin Schmitt, eines Wildermann, Hagemann u. a. in Duisburg, Dortmund, Wiesbaden, Mannheim und anderen Städten, ja teilweise selbst in dem „pietätvollen" München zeigen, bis zu welchem Grad der Verirrung dieser Modewahn gediehen ist. Gegen solche Einflüsse muß Bayreuth ein Bollwerk bilden, muß die Tradition hochhalten, die sonst unweigerlich verloren ginge. Das gilt natürlich nicht nur für den Stil der Szene, sondern ebensosehr für den musikalischen Vortragsstil, der sich an unseren gewöhnlichen Bühnen in einem oft unglaublichen Zustand der Verwilderung befindet. Ja, selbst an den Wagnerschen Partituren versucht man schon herumzudoktern. So wird von Gustav Mahler berichtet, daß er in Wien einzelne Stellen uminstrumentiert habe, da sie im Original „zu schwer ausführbar" seien. So muß auch gegen all dies Bayreuth immer wieder das lebendige Beispiel der Treue bleiben, ein frischsprudelnder Jungborn, an dem sich unsere Kunststätten immer wieder Reinigung und Gesundung holen können und sollen.

Ein Glück ist es, daß die künstlerische Leitung der Bayreuther Festspiele noch immer in den Händen der Familie des Meisters ruht. Zwanzig Jahre lang war Cosima Wagner die Seele Bayreuths. Und nun hat die verehrungswürdige Greisin die Zügel dem Sohne, *Siegfried Wagner*, überlassen, auch er eigenschöpferische Begabung mit pietätvoller Wahrung des Überlieferten glücklich vereinend. Ohne dieses genaue Wissen der Tradition und ohne die angeborene Liebe zum väterlichen Werke hätten sich der „*Ring*", die „*Meistersinger*" und „*Parsifal*", diese sechs Riesenwerke, nicht wieder so schnell aufbauen lassen, wie es in diesem Sommer, nach zehnjähriger unfreiwilliger Festspielpause, der Fall war. Ohne Siegfried Wagner, den die Vorarbeiten mit unermüdlichem Geschick und Eifer Leitenden, nicht und nicht ohne seine getreuen Helfer, von denen der Letzte der alten Wagner-Garde Dr. *Carl Muck*, seit vielen Jahren *der* Parsifal-Dirigent Bayreuths, an erster Stelle steht. Muck hat die ihm übertragene schwierige Aufgabe, ein neues Orchester für Bayreuth nicht nur zusammenzustellen, sondern auch zu einem einzigen Organismus zusammenzuschweißen, glänzend gelöst, so daß dieses Orchester, einzelne Blasinstrumente vielleicht abgerechnet, einen wahrhaft idealen Klang aufweist. Auch die orchestrale Deutung der Parsifal-Partitur durch Muck brachte das Tiefste und Ergreifendste der diesjährigen Darbietungen. Hier war das dämonisch Zwingende und mystisch Beseligende dieser Musik bis ins letzte erfühlt, aller Klang aufgelöst in Geist und Seele, das „heilig Alte" der echtesten Bayreuther Überlieferung hinübergerettet in eine neue Zeit. In einigen der sieben Parsifal-Aufführungen wird Muck durch den Schweriner Generalmusikdirektor *Willibald Kähler* vertreten, auch er seit langen Jahren mit dem Bayreuther Werk verknüpft. Ebenso gehörte Generalmusikdirektor *Michael Balling* (Darmstadt) schon vor dem Kriege zum Bayreuther Dirigentenstab. Mit gewaltiger Kraft türmte er die vier Riesenblöcke der Nibelungen-Tetralogie aufeinander, ohne neben der dramatischen Wucht die reiche lyrische Poesie verkümmern zu lassen. Als eine jugendliche Erscheinung trat *Fritz Busch*, der Dresdner Generalmusikdirektor, in den Bayreuther Dirigentenkreis. Und etwas Jugendlich-Geniales, Frühlingsfrisches ging von seiner Leitung der „Meistersinger" aus, wenn auch die allerletzte Kraft und Feinheit im Wechsel der Abtönungen noch nicht ganz erreicht schien.

Eine hervorragende *Künstlerschar* stand auch diesmal zur Verkörperung der dramatischen Gestalten zur Verfügung. Auf Individualitäten von wirklich zwingender Genialität wie einst van Rooy als Wotan, v. Bary als Tristan oder die Bahr-Mildenburg treffen wir unter den Neuverpflichteten allerdings kaum. Am bedeutendsten von ihnen wirkten wohl die Stuttgarterin Olga Blomé als Brünnhilde mit ihrem gewaltigen unermüdbaren Sopran und Barbara Kemp-Schillings (Berlin), eine packende Kundry. Auch der neue Siegfried: Rudolf Ritter (Stuttgart) hatte viele gewinnende Züge, während der Däne Lauritz Melchior einen eindrucksvollen Siegmund gab, als Parsifal aber seiner unfertigen Leistung wegen stark enttäuschte. Als besonders erfreuliche Neuerscheinungen dürfen noch Carl Clewing (Stolzing und Parsifal), Willi Sonnen (Gunther und Klingsor) und Hans Beer (David) gelten. Auch Walter Elschner (Mime) und Emmy Krüger (Sieglinde und Kundry) bestanden in Ehren, während die neue Vertreterin der Fricka, die zudem eine wenig erwünschte Personalunion mit Gutrune einging, an ihre Vor-

gängerin und Lehrmeisterin Luise Reuß-Belce nicht heranreichte. Künstlerische Meisterleistungen boten wieder wie vor dem Kriege: Richard Mayr (Wien) als Gurnemanz, Theodor Scheidl (Berlin) als Amfortas und Eduard Habich (Berlin) als Alberich. Carl Braun (Wotan) und Walter Soomer (Hunding und Hagen) hatten ihre Rollen gegen früher vertauscht, beides echte Bayreuther Gestalten. Gerne begrüßte man auch wieder den feinen, liebenswerten, wenn auch stimmlich nicht mehr ganz frischen Sachs des früheren Stuttgarter Sängers Hermann Weil, während Lily Hafgren-Dinkela über das Evchen von 1912 längst zur allzubewußten Primadonna hinauswuchs. In Bayreuth ist freilich nicht die Einzelleistung, so gut sie an sich sein mag, das Hervorstechende, sondern der *gemeinsame Stil*, zu dem alle Künstler in langer und gründlicher Vorarbeit dort erzogen werden.

Neben den Einzelkräften kommt dort auch der *Chor* zu ungeahnter Bedeutung. Man denke sich: über hundert ausgesuchte Stimmen und als unübertrefflichen Chormeister den Berliner Prof. *Rüdel*, der in nimmermüder und begeisternder Arbeit diesen Chor in unerhörten Leistungen befeuert. Der urgewaltige Mannenchor im zweiten Aufzug der „Götterdämmerung", die kontrapunktisch minutiös ausgefeilte Prügelszene, der überwältigende Wach-auf-Chor und all die kleinen Chorsätzchen auf der Festwiese der „Meistersinger", endlich die Chöre im „Parsifal", tief ergreifend in der Gralsfeier, wundersam einschmeichelnd im Blumengarten — das waren musikalische Großtaten, die sicher unvergeßlich bleiben. Der Bayreuther Chor und das Bayreuther Orchester — sie stehen außer Vergleich. Sie sind das Einzigartige, Unnachahmliche, was Bayreuth allen andern Theatern voraus hat.

Fragen wir nach der *Zukunft der Festspiele*, so erscheinen sie, wenn Siegfried Wagner gewillt ist, sie im bisherigen Geiste fortzuführen, gesichert. Die Schwierigkeiten, die dieser Weiterführung entgegenstehen, sind allerdings groß, weit größer als vor dem Kriege. Vor allem bedarf es eines Fonds, um eine dekorative Erneuerung der Werke zu ermöglichen. Hat sich die Bayreuther Bühne auch von allen Experimenten hypermoderner Regiefexe fernzuhalten, so muß sie doch natürlich bis zu einem gewissen Grade dem wandelnden Geschmacke Rechnung tragen. Auch regen die Werke selbst zu immer vollkommenerer Lösung szenischer Probleme an. Manches ist auch schon in diesem Sommer geschehen. Die Nürnberger Festwiese, der (erneuerte) Gralstempel und die Blumenaue im „Parsifal" sind Bilder, wie man sie sich schöner gar nicht wünschen kann. Für die Wandeldekoration im „Parsifal" aber möge baldmöglichst eine andere Lösung gefunden werden. Dann müßte es auch für jeden Sänger die höchste Ehre bedeuten, zur Mitwirkung in Bayreuth berufen zu werden. Und die dortige Leitung selbst sollte auch unter den Solisten immer nur das Beste vom Besten wählen. So ausgezeichnete Gesangskräfte wie z. B. Richard Schubert, die Onegin und die Wildbrunn sieht man nur ungern außerhalb Bayreuths stehen. Auch die Verpflichtung des Orchesters wird mehr und mehr dadurch erschwert, daß fast alle größeren Opernbühnen jetzt bis in den Sommer hinein spielen und daher ihren Musikern keinen Urlaub für Bayreuth gewähren. Selbst „politische" Gründe scheinen bei solchen Ablehnungen mitzusprechen. Das darf natürlich nicht sein. Unsere Theater dürfen Bayreuth nicht als „Konkurrenz" betrachten, sondern müssen im Gegenteil es sich zur Ehre rechnen, zum Ruhme der dortigen Festspiele beitragen zu können. Noch einer scheinbaren Kleinigkeit möge gedacht werden: des Soufflierens. In Bayreuth gibt es bekanntlich keinen Souffleurkasten; es wird vielmehr aus den seitlichen Kulissen souffliert. Es ist nun eine Schattenseite der geradezu glänzenden Akustik der Bayreuther Bühne, daß namentlich die Zischlaute des Soufflierenden nur gar zu leicht auch im Zuschauerraum gehört werden. Man sollte daher darauf hinwirken, daß die Sänger ihre Rollen so beherrschen, daß ein Vorhersagen der Anfangsworte eines Gesangsabschnittes genügt und nicht jedes einzelne Wort souffliert werden muß (was diesmal namentlich die Herren Tenöre verlangten!). Wie ungeheuer verstimmend dieses hörbare Soufflieren wirkt, braucht wohl nicht weiter ausgeführt zu werden.

Mag es auch Stimmen geben, die Bayreuth für überflüssig, veraltet, überlebt erklären — nicht nur die Tatsache, daß sofort nach Ankündigung sämtliche zwanzig Aufführungen dieses Sommers „überzeichnet" waren, mehr noch die ehrliche, z. T. flammende Begeisterung, die sie bei einem fast ausschließlich aus Deutschen bestehenden Hörerkreis weckten, strafen jene Stimmen Unrecht. Daß sich am Schluß der ersten „Meistersinger"-Aufführung die gesamte Hörerschaft bei „Ehrt eure deutschen Meister" wie *ein* Mann erhob und dann nach endlosem Beifallsjubel wie aus *einem* Munde das Deutschlandlied anstimmte, mag vielleicht künstlerisch nicht sehr „stilvoll" gewesen sein, aber es war doch ein unwillkürlicher Ausdruck für die überwältigende Empfindung, daß uns Deutschen nach all dem furchtbaren Zusammenbruch und trotz aller Verarmung und Verelendung noch dieses wahrhaft Große geblieben ist, daß hier der geknechtete und geschändete deutsche Geist in alter Herrlichkeit noch lebt und wirkt. Und dieses erhebende stolze Gefühl muß es sein, das in Bayreuth eine *Gemeinsamkeit* schafft, wie man sie sonst wohl nirgends finden kann. Der Bayreuther Zauber ist kein leerer Wahn.

Wo gibt es ein Land, das wie wir ein Bayreuth besäße? Ein lebendiges Kulturwerk der Kunst? Ein

nationales Heiligtum? Bayreuth ist eine Welt für sich. Ein Eiland in der großen Welt. Wer sein Geheimnis empfunden hat, der kennt auch seinen Segen. Dessen Leben wird reicher, wertvoller. Der fühlt sich dem ewigen Geiste nahe, der dem Menschen den Sinn für das Große und Edle ins Herz gehaucht.

Die „unsterbliche Geliebte“ / Von Franz Rabich

Frauen hören gelegentlich wohl mit größerer seelischer Feinheit wie wir Männer. So glaubte eine sehr musikbewanderte Freundin, eine Schülerin Hans v. Bülows, im Schlußsatz der Fis dur-Sonate Beethovens, und zwar im 11. und 10. Takt vom Ende her gezählt, einen Anklang an das zweite Lied aus dem Liederkreis „An die ferne Geliebte“ gefunden zu haben. Die Sonate ist der Gräfin Therese Brunsvik gewidmet. Unsere Freundin meinte, ob hier Beethoven nicht einen Hinweis auf die „unsterblich Geliebte“ gegeben habe. Das brachte unser Gespräch auf dieses Problem, und als Ergebnis der Unterhaltung habe ich das Folgende niedergeschrieben.

Im Nachlaß Beethovens fand sich ein äußerst leidenschaftlicher Brief, der die Adressatin als unsterbliche Geliebte anredet. Nicht nur ist unbekannt, ob sie ihn je zu Gesicht bekommen hat, sondern auch, wann er geschrieben worden ist, und wem er galt. Er hat daher für die Forschung großen Reiz. Schindler, Thayer, La Mara, Thomas San Galli, Max Unger, Paul Bekker seien hier als Bearbeiter dieser Fragen genannt. Als Entstehungsjahre werden 1801, 1806/07 und 1812 in Betracht gezogen. Für die Adresse schwankt die Wahl zwischen der Sängerin Willemann, den Gräfinnen Giulietta Guicciardi, Therese und Josephine Brunsvik, letztere als verwitwete Gräfin Deym, der Arzttochter Therese von Malfatti, Amalie Sebald und Bettina von Arnim. Man sieht, die Entscheidung ist nicht leicht, und man darf immerhin fragen, ob das Problem noch weiterhin einen solchen Aufwand an Fleiß und Zeit, an Geist und Druckerschwärze wert ist, wie er darauf schon verwendet ist. Die Werke Beethovens können keine Vertiefung ihrer Wirkung mehr erfahren. Sie wirken durch ihre Musik doch gewaltiger wie durch alle biographischen Erläuterungen.

Beethoven hat den Anlaß für einzelne Kompositionen nur selten ersichtlich gemacht. Man weiß ihn von etlichen Werken, insbesondere von der Eroica; die Pastoralsymphonie, die Sonate Op. 81 a (Es dur, Abschied, Trennung, Wiedersehen), das Quartett Op. 135 (Muß es sein? Es muß sein!) dürften die hauptsächlichsten Beispiele mit eigenen Hinweisen Beethovens sein. Aber es handelt sich dabei (etwa mit Ausnahme der Abschiedssonate, vgl. dazu die einleitenden Mitteilungen Riemanns in seiner Analyse derselben [Bd. 3 des Analysenwerkes S. 186 f.]) ebenso wie bei Beethovens Deutung des Einleitungsmotives der V. Symphonie („So klopft das Schicksal an die Pforte“) immer nur um Stimmungsbezeichnungen. Ein wesentlich anderes würde Beethoven auch kaum gegeben haben, wenn er (ein Plan, den Schindler mitteilt) die poetischen Ideen seiner Sonaten überliefert hätte (Bekker: Beethoven, S. 520). Besonderes Gewicht hat Beethoven auf dieses nie ernstlich begonnene Unternehmen jedenfalls nicht gelegt. Richard Wagner, der Beethoven gewiß verstanden hat wie einer, hat deshalb schon als junger Künstler mit Recht abgelehnt, die Auffassung Beethovenscher Musik durch den einzelnen Hörer festzulegen, wie die Novelle „Ein glücklicher Abend“ so temperamentvoll zeigt. Er hat diesen Standpunkt wie 1841 so 1870 gelegentlich seiner Beethoven-Schrift nachdrücklichst wieder geltend gemacht. „Ich glaube, das Sicherste, was wir über den Menschen Beethoven erfahren können, wird im allerbesten Falle zu dem Musiker Beethoven in dem gleichen Verhältnisse stehen wie der General Bonaparte zu der Sinfonia eroica.“ Nicht einen Takt Beethovenscher Musik kann man mit solchem Wissen erklären.

Daß Beethoven eine Beziehung seiner Werke auf sein Leben gewünscht hat, folgt auch nicht etwa daraus, daß er gelegentlich ein Thema mehrfach verwendet hat, z. B. ein Thema aus der Ballettmusik „Prometheus“ im Schlußsatz der „Eroika“, in Kontretänzen und den Variationen Op. 35. Denn hier handelt es sich immer wieder um eine selbständige Verarbeitung, nicht um ein Zitat, wie etwa eines Stückes aus „Figaros Hochzeit“ im „Don Juan“, also um eine Rückverweisung, die der Hörer als solche erkennen soll, mit der etwas Besonderes gesagt wird. Ich halte es daher für unwahrscheinlich, daß Beethoven jenen von unserer Freundin gehörten Anklang bezweckt hätte, obwohl ja Ausnahmen die Regel bestätigen.

Verspricht die Behandlung jenes Problems für die Vertiefung der Wirkung Beethovenscher Musik nichts Außerordentliches, so dürfte die Lösung auch seine Persönlichkeit nicht in neuem Lichte erscheinen lassen. Beethoven war in allem leicht erregbar. Seine fortwährenden Zänkereien mit den ewig wechselnden Bedienungen sind dess' der nächstliegende Beweis. Seine häufigen Verstimmungen im persönlichen Verkehr, die Folge beständigen Mißtrauens gegen die Umwelt, deuten in gleicher Richtung. Kein Wunder, daß ein so explosives Temperament sich auch im Umgang mit Frauen geltend machte. Und ebensowenig wunderbar, daß dieses Temperament in seinen Äußerungen meist heftiger verfuhr, als der Anlaß rechtfertigte. Der Vor-

gang in Teplitz, wo Beethoven durch die begegnende Gruppe ihm bekannter Fürstlichkeiten fast ohne Gruß unter gröblicher Verletzung nicht nur höfischer Etikette, sondern überhaupt des einfachen Anstandes hindurchging, nur weil ihm des bei ihm befindlichen Goethe hofmännisches Gebaren zu untertänig erschien, oder der uns erhaltene fabelhaft grobe Schimpfbrief an einen ihm zu nahe getretenen Kopisten erweisen das in Dingen des täglichen Umgangs. Dies Mißverhältnis des Formates der Äußerung zu ihrem Anlaß, humoristisch in der Bezeichnung des Rondos a capriccio Op. 129 als der „Wut über den verlorenen Groschen" anerkannt, erscheint aber gerade in Liebesdingen in der Zeit romantischen Überschwanges, die sich schon in der Werther-Periode vorbereitet hatte, durchaus natürlich. Künstler sind Stimmungsmenschen. Und sie steigern auch das alltägliche Erlebnis phantasievoll über seine eigentliche Realität hinaus. So ist es verständlich, daß weder Beethovens Heiligenstädter Testament der Selbstmord noch dem Brief an die „unsterblich" Geliebte die Verzweiflung folgte. Damit soll nicht geleugnet werden, daß es sich in diesem Falle um eine besonders tiefgehende Erschütterung Beethovens gehandelt hat. Daß er einmal eine außerordentliche Liebe durchlitten hat, ergeben ja ein paar freilich spärliche eigene Bekundungen Beethovens. Vgl. hierzu Nohls „Eine stille Liebe zu Beethoven", S. 84; Max Unger: „Auf den Spuren von Beethovens Unsterblicher Geliebten", S. 104 ff.

Es ist natürlich, daß die Frauen für dies Kapitel in Beethovens Leben eine besondere menschliche Teilnahme empfinden, die unbeschadet alles wissenschaftlichen Pro et contra das Geheimnis entschleiern möchte. Leider führt auch jener Anklang nicht weiter. Die Fis dur-Sonate ist bereits 1810 erschienen und wurde in einer Zeit geschrieben, in welcher Beethoven sich mit dem Gedanken der Verehelichung mit Therese von Malfatti trug. Die Sonate atmet Liebe in jedem Takt und könnte insofern der unsterblich Geliebten gelten. Aber sie ist nicht Therese von Malfatti, sondern der Gräfin Therese Brunsvik gewidmet. Beethoven hatte nämlich bei Fräulein von Malfatti sich einen Korb geholt (Forschungen Ungers, von Riemann anerkannt, Sonatenanalysen Bd. 3, S. 142). Wenn er die Sonate einer andern Dame widmete, so geschah dies bei dem Charakter Beethovens selbstredend ohne frivole Absicht, insbesondere also nicht zur Bekundung, daß er in einer andern Liebe Trost gefunden habe. Diese Widmung an Therese Brunsvik unterstützt im Gegenteil die These der La Mara, daß nicht Therese Brunsvik (vgl. früher La Mara, Gräfin Therese Brunsvik, die unsterbliche Geliebte Beethovens; Neue Rundschau 1908, Bd. I, S. 77), sondern höchstens ihre Schwester Josephine Gräfin Deym als unsterbliche Geliebte in Betracht kommen könne (La Mara: Beethoven und die Brunsviks, Leipzig 1920). Entfällt aber aus diesem Grunde schon die vermutete biographische Bedeutung des Anklangs, so bedarf es zu seiner Würdigung nicht des Eingehens darauf, daß nicht in der Sonate, sondern im erst 1816 erschienenen Liederkreis „An die entfernte Geliebte" das Zitat enthalten wäre, verbunden nicht gerade mit den bedeutungsvollsten Worten des zweiten Liedes, und daß auch das Zitat einer in der Sonate doch nur stimmungsmäßig eindrucksvollen, nicht musikalisch tragenden Phrase wenig sprechend wäre. Der nicht zu leugnende Anklang ist wohl sicher nicht bewußt, sondern durch den Zufall herbeigeführt.

*

Die Orgel Prof. Psáchos' für byzantinische und anatolische Musik

Von Prof. Dr. BÜRCHNER

Am 29. Juni fand die erste Vorführung der soeben fertig gestellten Orgel, die nach Angaben des Herrn Prof. *Psachos* aus Athen von der Firma *Steinmeyer* und Cie. in Öttingen erbaut worden war, statt. —

Die kirchlichen und volkstümlichen Gesänge und überhaupt jede Volksmusikübung im südöstlichen Europa und in ganz Anatolien bis weithin nach Osten zeigen, daß die Tonalitätsempfindungen dort andere sind als in Westeuropa.

Die geringen Reste der antiken griechischen Musik weisen manche Töne auf, die nicht in unsere temperierte Notenskala passen. Die antiken griechischen Musiktheoretiker nahmen überwiegend die Vierteilung eines jeden Tones an und so haben ihre Nachfolger von den ersten christlichen Zeiten an als Basis ihrer Theorie und Musikübung eine natürlichere Skala als die von der Physik konstruierte. 8 Kirchentonweisen mit Nuancen und Abschattierungen bildete man mit dieser Skala. Ihre Grundlage war die reiche Tradition der Kult- und Volkslieder eines Stammes, der jetzt 3000 Jahre dieselben Gegenden bewohnt. Nach dieser Skalentradition sind die Orgelpfeifen der vier Oktaven von 165 Tasten (42 auf die Oktave) zusammengestimmt, die etwa den Tonumfang der Menschenstimmen umfassen. Die räumliche Dimension jeder Oktave auf dem Manual ist der allgemein üblichen gleich. Im übrigen unterscheidet sich die Orgel in nichts von allen neueren Orgelwerken. Pedale fehlen. Von den zwei Manualen enthält das obere die Tastenverteilung des temperierten europäischen Klaviers für den Umfang der Töne des unteren Manuals, das die 165 Tasten für vier Oktaven der anatolischen (s. o.) Tonleiter enthält. Kurze Zeit hörte ich die Tasten beider Manuale gekoppelt in Tätigkeit, was zur Veranschaulichung des Unterschieds zwischen der temperierten und der mehrteiligen Skala sehr belehrend war. Die Elfenbeintasten des unteren Manuals repräsentieren sämtliche Töne des I. byzantinischen Kirchentons, durch vier Oktaven durchgeführt. Neben ihnen etwas weiter zurück sind parallel die schmalen Ebenholztasten für die Teiltöne der anatolischen Skala teilweise in Überfügungen angeordnet.

Die Orgel ist nicht allzuschwer zu spielen. Die auf dem Pariser Konservatorium ausgebildete indische Sängerin Frl. *Naorödschi* aus Katschj, jetzt in Bombay, spielte aufs erste Mal tadellos geläufig die Begleitung zu mehreren nordindischen Liedern, deren Tonalitäten wohl aus denselben Skalenteilen sich zusammensetzen wie die griechischen Skalen.

Es befindet sich zwischen den Manualen und dem Orgelkörper ein durch die elektrische Kraft der Orgel betriebener Apparat Organola von der Firma *Grieshaber* in Leipzig. Durch ausgeschnittene Notenrollen neuesten Systems können Melodien durch Koppelung mit der Orgel vorgetragen werden. —

Nach Verlesung der Einführungsworte des Herrn Psachos, der den Entwurf zur Orgel gemacht hatte, folgten Vorträge auf dem Manual für byzantinische und anatolische Musik von Prof. Psachos, seiner Mäcenatin Frau Sikelianu, der Frau des griechischen Dichters Ang. Sikelianos, und Frl. Naorödschi. Mitarbeiter des H. Psachos ehrten ihn durch Überreichung eines Lorbeerkranzes und Frau Sikelianu durch ein Blumenarrangement. Prof. Bürchner sprach in kurzer griechischer Rede den herzlichen Glückwunsch der Versammlung aus.

Bei dem gemeinsamen Mittagessen pries der griechische Generalkonsul aus München die immer wieder zutag tretenden freundschaftlichen Beziehungen zwischen Griechenland und Bayern, Prof. Dr. Heisenberg aus München die Arbeitsfreudigkeit des Prof. Psachos, Dr. Bürchner die so hervorragende Arbeit der Firma Steinmeyer und Cie. Nachmittags war Wiederholung des Vormittagsprogramms vor zahlreichem Publikum, das auch die Fabrikräume besichtigte.

Die Orgel soll bald nach Athen gebracht und in einem akustisch gebauten Raum aufgestellt werden, da der griechische Ritus die Verwendung irgend eines Instruments nicht zuläßt.

*

Die Ausgestaltung der Arbeitsschulidee im Gesang- bezw. Musikunterricht der Schule

Von ALFONS SCHMID (Stuttgart)

Um die Beziehung des Arbeitsschulgedankens zum Sing- bezw. Musikunterricht herauszustellen, müssen wir den Arbeitsunterricht als Prinzip und als Unterrichtsfach unterscheiden. Für das Wesen und die Wirkung des Gesangunterrichts gilt es, den Arbeitsunterricht als Prinzip aufzunehmen in den Musikbetrieb der Schule. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das System der Lernschule mit seiner absoluten Betonung des Stofflichen und Gedächtnismäßigen gerade auch den Schulgesangunterricht in eine verbannte Aschenbrödelstellung verdrängte. Die positive Kultur dieses Faches mußte verkümmern unter dem geistlosen Liederdrill und einer freischwebenden Papageienmethode und deren notwendigen Folgen, einer Unlust und eines Versiegens der Unterrichtstätigkeit bei Lehrern und Schülern. Mit Recht soll sich daher der Arbeitsunterricht als Prinzip, als die Methode des Erarbeitens, als die Methode der Selbsttätigkeit und Selbständigkeit, als die Betätigungsweise der Erweckung und Heranbildung des schöpferischen musikalischen Wahrnehmungsvermögens und der Fähigkeitsentwicklung zur musikalischen Aktivität im Schulgesangsunterricht ausgestalten.

Wenn sich die Arbeitsschule die Aufgabe stellt, die kindliche Gestaltungskraft zu wecken und zu pflegen, so liegen im Gesangsunterricht Kräfte genug, durch Aufstellen und Lösen dem kindlichen Vermögen angepaßter Probleme diese anzuregen. Das Auslösen der schöpferischen Tätigkeit geschieht oft in Verbindung mit dem Spiel- und Nachahmungstrieb des Kindes. Jede Tätigkeit wird mit Lauten und Tönen begleitet und dazu oft eine originelle rhythmische Begleitmusik gemacht. Dichter und Komponist vereinigen sich beim Kinde in Auszähl- und Kehrreimen in einer Person und die metrische Bewegung und der Gesang verbinden sich. Dieses erste Bedürfnis des Kindes läßt sich rein melodisch, trefftechnisch weiter ausbauen. Die melodischen Erscheinungen (Motive) aus Natur und Leben, z. B. Kuckucksruf, Vogelstimmen, Kirchenglocken, Namensruf, Auto- und Motorrädersignal, Feuerwehrsignal usw. müssen als Gegenstand der Beobachtung, Beurteilung, Nachahmung, Darstellung und Umformung treten. Die „freie Aussprache über Gehörtes" muß einsetzen und diese wird zugrunde gelegt für eine Anknüpfung durch das alsbald auftauchende Notenbild. Zwei Notenlinien, die vorerst genügen, werden gemacht (als Stockwerke eines Hauses usw.). Hier werden Köpfe draufgesetzt, die Kinder malen nach — es entsteht die Singfibel. Mit ein paar Tönen (ausgeschnittenen Noten) wird spielend und singend gearbeitet. Kurze Motive werden gebildet, Worte untergelegt, es entstehen kurze Arbeitsliedchen. Nun wird geformt und gefeilt, der Tonvorstellungsprozeß gefördert, das, was auf der Tafel entstand, auf der eigenen Tafel nachgebildet, selbst, vom Leichten zum Schweren aufsteigend, aus dem Gedächtnis und nach dem Diktat etwas niedergeschrieben. Die ersten Tonfolgen werden im Arbeitsschulmusikunterricht sinnfällig veranschaulicht an Leitern und Treppen, geschickte Schüler spannen über einen Zigarrenkasten Saiten, Instrumentalschüler erklären ihren Mitschülern die Tonfolgen am Klavier, das Herstellen von Blasinstrumenten Weidenpfeifen (usw.) wird angeregt und die Wirkung vorgeführt und selbst das Mundpfeifen findet unter freudigem Interesse seine Anwendung. Die klanglichen Verhältnisse werden immer wieder schriftlich oder handarbeitlich, werksmäßig dargestellt. Die Verbindung des Tones mit der Note und deren Hilfe durch den apperzipierenden Namenklang erhebt den musikalischen Gehördrill dann erst zum psychologisch gerichteten Unterricht.

Nach und mit diesem Fernblick des Kindes beginnt der Kleinbetrieb an den Stimmgeräten. Der Singunterricht benutzt die sinnlich-greifbarste, gesanglich-elementarste Tätigkeit: das Atmen. Der Arbeitswillen des Individuums wird in jeder Stunde eingespannt mit den Bewegungen der Arme und des Rumpfes zur Herbeiführung des rationellen Atmens, die Zwerchfellatmung wird selbst kontrolliert, die wahre und falsche Atmung gegenübergestellt, die erstere wiederum gesteigert nach Tiefe, Größe und Stetigkeit des Ausströmens bei Verschiedenheit des Druckes.

Bei den Turnübungen der laut- und tonbildenden Organe kann sich ebenfalls die Arbeitsschulidee verwirklichen. Durch eigene Beobachtung der Mund- und Zungenstellung von den Sprechlauten bildet der Schüler den entsprechenden Laut, formt zuerst die Zungenstellung durch sinnliche Anschauungsmittel selbst nach (Einlegen der Finger in verschiedener Stellung in die Hand, Formen, Zeichnen usw.), spricht Lautreihen mit Klingkonsonanten, Vokalreihen, Lautverbindungen, erwirbt sich das Steigen und Fallen der Sprechstimme (Sprachmelodie), den Fluß der Sprechstimme (Sprachrhythmus). Mund und Ohr wird angeregt, der Stimmbildung, der rechten Dienststellung des Kehlkopfes, der Stimmlippen, der Zunge, des Unterkiefers und der Lippen, Wege zu ebnen. Dabei ist schon früh das Einzelsingen zu pflegen. Das Schreien wird dadurch bekämpft, die Kontrolle über richtigen Gebrauch der Atmungs-, Sprech- und Stimmittel ermöglicht und die Freude an eigener Betätigung in dem Kinde geweckt. Wenn dann vollends die begabteren Schüler soweit vorangeschritten sind, daß sie zum Vorsingen und Vormachen herangezogen werden können, so ist das nicht nur eine Schonung der Stimme des Lehrers, sondern kann als weitere Ausgestaltung der Arbeitsschulprinzipien angesehen werden.

Ganz besonders findet die Arbeitsschulidee aber Verwendung in der rhythmischen Schulung, als dem Primären jeder musikalischen Betätigung. Jedes Kind hängt mit einem ausdauernden Interesse an rhythmischen Bewegungen. Ist ja schon das natürliche Gehen eine dem Kinde geläufige rhythmische Betätigung. Der zielsichere Unterricht wird deshalb seine Arbeit hier ansetzen und weitergehen zum „frühesten Ursprung jedes musikalischen Zeitmaßes", dem Marsche, wird sich betätigen im Klatschen, Taktieren, im Stilisieren des Taktes durch Gebärde und Tanz, wird die dyna-

mischen Verhältnisse einflechten durch den verschiedenen Kraftaufwand des betonten Gehens, durch Gestaltung, Ausdehnung und Unterbrechung der Bewegung, Ausdruck, Länge und Kürze veranschaulichen. Selbstbeobachtung und Selbstbetätigung wird hier einen Platz finden. Das Erkennen und Aufnehmen rhythmischer Motive aus dem Alltag, sei es der Dreitakt des Dreschers, der regelmäßige Schlag des Steinklopfers und das Wetzen der Sense durch den Mäher, der Zweitakt der Uhr, des langsam fahrenden Zuges, oder sei es eine Stimme aus der Natur, alles bietet dem Kinde ein rhythmisch-akustisches Betätigungsfeld zu sinnender Beobachtung und frischer Nachahmung. Wird dann, wie bei der Technik des Treffens, das gefundene Motiv jetzt rhythmisch zergliedert, schriftlich dargestellt, eingeordnet, umgeformt und durch die Arbeitsvorgänge der Bewegung von Fingern, Händen, Armen, Beinen, Füßen und des Kopfes metrisch dargestellt, so ist überall fröhliches Leben und wohlgeordnete Arbeit. Kommt dazu die Belebung durch den Klang in Wort und Spiel in einem Spiel- oder Arbeitslied und nehmen die Atmungswerkzeuge, die phonetischen und stimmbildenden Organe, ihre Arbeitsstellung ein, so entsteht das anmutige Lied in froher Weise.

Diese Aussonderung der Arbeitsvorgänge ist elementar wichtig und bildet die Grundlage und Vorbedingung gewissermaßen für jeden Liedgesang, für jedes Erarbeiten, für jede wohlgegründete Selbständigkeit. Gleichwohl ist aber zu bedenken, daß die Übungen nicht ausschließlich Selbstzweck sind, sondern daß es auch gilt, den Geist des neuen Arbeitsgedankens wachzuhalten. Und so soll das Lied vor das Kind treten als logisches, schönes Erzeugnis zur Erweckung der musikalischen Empfindung. Der Verstand soll befruchtet werden durch Einblick in den Aufbau und die Form des Liedes, der Motette und anderer einfacherer Kunstformen. Das Verstehen der musikalischen Zusammenhänge, das geistige Schauen des inhaltlich bestimmten Ausdrucks, das Erfassen der Wertunterschiede zwischen Tonkunst und Schundliteratur muß durch lebendige Vorführung der Werke angeregt und dahin geführt werden, daß der entlassene Schüler eine musikalische Bildung mitnimmt, die er im praktischen Leben anwenden kann. Erst dadurch, daß die Schule neben der Vermittlung der Volksgesänge und Lieder die ausreichende Singfertigkeit und Singfreudigkeit dem werdenden Staatsbürger in musikalisch-künstlerischen Dingen Verständnis, Urteil und Interesse zum geistigen Eigentum macht, wird es möglich werden, die sittliche Mission der Kunst in alle Volksschichten zu tragen. Dann betrachtet das Kind seine Kunstbetätigung als einen großen Teil der Welt- und Kulturgestaltung, wo sich auch andere Disziplinen schneiden. Die Unterklasse verwendet bei regelmäßigen körperlichen Funktionen (Schreiben, Zeichnen, Formen, Kneten, Handarbeiten, Turnen) als belebendes Mittel das Lied. Die Oberstufe erkennt, daß in Literatur, Geschichte, Naturlehre, Zeichnen, Turnen, Tanz und Spiel sich Gelegenheit zur Kunstäußerung bietet, wo sich dann alles mit Worten, Formen und Tönen ineinander arbeitet. Der Gesangunterricht, besser Musik- oder musikalischer Kunstunterricht, verleiht dann dem Empfinden des einen Ausdruck, dem Gefühl des andern ein williges Ohr. Dadurch wird auch der letztere in der Lage sein, wenn auch nicht immer in der Gestalt des aktiven Musizierens, so doch als geistig mittelnder Hörer die Gestaltung des Musiklebens mit zu beeinflussen und deshalb trotzdem als Empfangender doch wieder aktiv zu sein. — So wird das Kind zum großen Impuls angeregt, der Sinn und Herz befruchtet und Liebe und Gemüt zur herzlichen Umarmung des Kunsterzeugnisses entzündet. Es wächst das schöpferische Element, das Erleben aus, das Anfang und Ende aller Kunsterziehung ist, und es werden Gedanken entfesselt, die man nicht aussprechen kann. Damit erhebt sich der schulmusikalische Unterricht in die vorderste Reihe aller Erziehungsmittel, wo der Sinn von Jugend auf an ein in idealen Worten sich bewegendes Geistesleben gelenkt wird.

Die Ausgestaltung des Arbeitschulgedankens nach Weckung der Selbsttätigkeit und Selbständigkeit im Individuum ist in großem Maße im Schulmusikunterricht möglich. Aber die rein werktätige, materialistische und rationalistische Didaktik der Arbeitsschule ist nur eine nützliche, nicht zu umgehende Stütze der Kunstbildung. Wer aber mit dieser Notwendigkeit den inneren Arbeitsvorgang vermittelt — und das erfordert das sittliche Bewußtsein von allen —, der beflügelt die Geister, sucht die Seelen, befruchtet sie zum Wachsen und Starkwerden für ein großes unvergängliches Kunstreich und der arbeitet freudig mit an der tatkräftigen Neufassung des eigentlich alten Arbeitschulgedankens.

*

S.—O.—S.

Seit 20 Jahren bin ich unentwegter eifriger Leser der N. M.-Z., und da muß ich erklären, daß mir keiner ihrer Aufsätze so aus dem Herzen gesprochen war wie „Musikalische Volkserziehung“ im I. August-Heft. Aber wie wird's kommen?

Viele werden den Artikel lesen und bestätigend mit dem Kopfe nicken — und ihn dann beiseite legen — und alles bleibt beim alten! Herrgott — das *darf nicht mehr sein*! Wir müssen das „S—O—S“ in alle Welt hinausfunken.

„*Helft uns auf dem Lande! Es ist die höchste Zeit.*“ Ihr, die Ihr Euch über Vierteltonsystem und sonstige neue Ausdrucksmöglichkeiten der Musik streitet, *seht Euch zuvor im Volke um*! Auf dem langen Wege der Musikentwicklung der letzten Jahrzehnte habt Ihr das „Volk“ hinter Euch längst verloren. Es ist nicht nur „um Jahrzehnte zurückgeblieben“, es versteht Euch überhaupt nicht mehr! Und darum schwebt alle Weiterentwicklung in der Luft!

Leider Gottes, so ist es! — Und schwer, *ungeheuer schwer* wird es sein, das Volk zurückzugewinnen, das in Kinomusik und Operettenkitsch erstickt, die breite Basis wiederherzustellen, auf der sich eine musikalische „*Volks*“-Kultur aufbauen kann.

Aber es geht! Es *muß* gehen, wenn erst einmal *alle* maßgebenden Stellen sich unseres Elends bewußt wären und mit aller Energie Schritte zu dessen Beseitigung unternehmen würden.

Warum sorgt man nicht dafür, daß endlich einmal Ernst gemacht wird mit einer *musikalischen Erziehung unserer Jugend* in der Schule? Bisher ist trotz aller „Erlasse“ herzlich wenig davon zu spüren. Aber ohne diese Grundlage bleibt alle selbstlose Arbeit in den Chorvereinen, Volksbildungsvereinen usw. Sisyphus-Arbeit.

Warum kommt Ihr nicht zu uns, Ihr *Musiker?* Nicht mit den trostlos öden, „uniformen“ Programmen, wie wir sie jahrzehntelang seitens der Militärkapellen genossen, sondern mit wahrhaft Gutem und Schönem, selbst auf die Gefahr hin, einmal nicht „stürmischen Beifall“ zu finden? — Wir werden Euch mit offenen Armen als Helfer in der Not aufnehmen. Wir allein schaffen's nicht, nicht auf weltlichem und erst recht nicht auf kirchenmusikalischem Gebiet. Denn unsere breiten Volksschichten *gehen nicht mehr in die Kirchen*! *Warum*, Ihr *Musik-Zeitschriften*, helft Ihr uns nicht? Wenn Ihr wüßtet, wie ungeheuer schwer es ist und wieviel wertvolle Zeit und Kraft beispielsweise ein Dirigent in der Kleinstadt oder auf dem Dorfe opfern muß, um aus dem fürchterlichen Wust des Musikalienmarktes etwas wirklich Gutes und dabei für seinen Chor und für sein Publikum Passendes herauszufinden! So mancher tappt völlig im Dunkeln und fällt zuletzt doch wieder auf den „zugkräftigen“ Kitsch hinein.

Warum, Ihr Verleger, versucht Ihr nicht Euch freizumachen von aller einengenden Schablone und von der Furcht vor dem Mangel an Absatz? Bringt doch dem Volke das, was ihm nottut, wirkliche Kunst, wirkliche Musik in einem Rahmen, der auch für

kleine Verhältnisse paßt. Tausende hungern darauf, und reißend wird der Absatz sein.

Uns, die wir hier draußen auf verlorenem Posten stehen, hat schon längst das Gefühl beschlichen: Man hat uns vergessen und braucht uns nicht. Leicht ist es wahrhaftig nicht, unter solchen Verhältnissen Idealist zu bleiben.

Aber denkt an unser Volk! Noch ist es musikhungrig. Wer darf sich darüber wundern, daß es sich an seichter Operettenware übersättigt, wenn es nichts Besseres kennen lernen kann?

Wer hilft uns in unserer entsetzlichen geistigen Not?

Wiedemann, Kantor *(Garz a. Rügen)*.

*

Ein tönendes Denkmal für Anton Bruckner

Es war ein ungemein poetischer Gedanke, den der Meister einst in den Wunsch kleidete, unter der großen Orgel von St. Florian begraben zu werden, denn dieses Werk war seine künstlerische Mutter von Jugend an, ihr verdankte er seinen Farbensinn, und ihre Klänge entführten ihn wie in einem Zaubermantel in das Reich der Inspiration, aus welchem er dann in mühevoller Arbeit das geistig Erschaute in die irdische Welt projizierte.

Heute liegen manche Teile des Werkes brach, das Spiel erfordert ungeheure Anstrengung, und um die Pedale zum Erklingen zu bringen, bedarf es des ganzen Körpergewichtes eines kräftigen Mannes. Ein künstlerisches Spiel ist heute auf dieser berühmten Orgel gar nicht möglich.

Es hat sich daher ein Komitee gebildet, welches die Wiederherstellung des Werkes anläßlich des 100. Geburtstages des Meisters durchführen will. Dem großen deutschen Meister soll eine *vaterländische Festgabe* bereitet werden, welche auch späteren Generationen künden soll, daß der Prophet auch im eigenen Vaterlande Geltung hat. Das unter dem Ehrenschutze des Landeshauptmannes von Oberösterreich gebildete Ehrenpräsidium, dem die obersten Staatsmänner, die oberste Unterrichtsbehörde, der akademische Senat der Wiener Universität, das Direktorium der Akademie für Musik und darstellende Kunst, die vornehmsten musikalischen Körperschaften Wiens, sowie hervorragende Persönlichkeiten angehören, gibt der Aktion schon den Charakter eines allgemeinen großen Kulturunternehmens.

Außer der großen Orgel birgt die Stiftskirche noch zwei Seitenorgeln, die beide von Bruckner benützt wurden. Schon vor dreißig Jahren, also bei Lebzeiten Bruckners, war der Plan aufgetaucht, diese beiden Seitenorgeln mit der Hauptorgel zu verbinden. Diesen Plan zu verwirklichen und damit ein der Größe und Bedeutung des Meisters entsprechendes Denkmal zu schaffen, ist das weitest gesteckte Ziel der Aktion. Es ist eine bedeutende Summe, die dazu erforderlich ist.

Das geplante Werk würde eine *Riesenorgel* mit etwa 140 bis 150 klingenden Stimmen darstellen, das in seiner Größe, einer eigenartigen Anlage und besonders infolge seiner historischen Bedeutung in Europa wohl einzig dastehen würde."

(Als Vorsitzender der „Bruckner-Festspende" zeichnet der bekannte Bruckner-Forschner Franz Gräflinger. Die N. M.-Z. ist bereit, Spenden anzunehmen und an die maßgebende Stelle weiterzuleiten.)

MUSIKBRIEFE

Bonn. Zum Schlusse der diesjährigen Spielzeit veranstaltete Generalmusikdirektor F. Max Anton mit vorzüglichen Solisten vier Brahmsabende, in denen sämtliche Symphonien und Konzerte des Meisters geschlossen und stilvoll zum Vortrag gelangten. Riele Queling aus Köln zeigte eine vollendete Spieltechnik (besonders der rechten Hand) und eine vornehme Auffassung bei der Wiedergabe des Violinkonzertes, die Solisten des Doppelkonzertes waren Siegfried und Emanuel Feuermann aus Wien. Pianist Walter Rehberg (Frankfurt) interpretierte das b moll-Konzert schlicht und doch kraftvoll, das B dur-Konzert erfuhr eine geniale Wiedergabe durch Frau Elly Ney van Hoogstraten, die vor ihrer Abreise nach Amerika außerdem noch zwei Soloabende in ihrer Heimatstadt gab und stets ein großes Publikum begeistern konnte. Ein geplantes städtisches Richard Strauß-Fest größeren Stiles konnte infolge Mangels an Beteiligung seitens des Publikums nicht stattfinden. Nur eine Opernaufführung ehrte den 60. Geburtstag des Meisters. Diese Erstaufführung des „Rosenkavalier", den die Koblenzer Operntruppe im hiesigen Stadttheater zweimal bei ausverkauftem Hause mit eigenen Kräften gab, gelang vortrefflich unter Musikdirektor Sauers und des Spielleiters Wallindas szenischer Leitung. Die Hauptrollen lagen in den Händen von Bergmann (Baron Ochs), Olga Scharf (Feldmarschallin) und Schroeder-Hallensleben (Oktavian). Dagegen mußte eine Aufführung der „Götterdämmerung" bei sechsstündiger Dauer, weil man innerhalb der Akte bei den „Verwandlungen", nämlich dem Umbau, pausieren mußte, die Kräfte der Bühne weit übersteigen. Andererseits litt eine Aufführung der „Entführung" unter allzu leichter, fast operettenhafter Auffassung. Die vergangene Opernspielzeit hat verdienstvolle Erstaufführungen aufgewiesen: Rheingold, Siegfried, Götterdämmerung, Nachtlager in Granada, Die toten Augen und Puccinis Einakter: Der Mantel und Gianni Schiechi. Dr. *Gerhartz*.

*

Freiburg i. Br. (Collegium musicum.) Ein musikalisches Ereignis bedeutete die Aufführung von Orgelwerken und Sopran-Solokantaten von Dietrich Buxtehude. Nach den Originaltabulaturen der Universitätsbibliothek zu Upsala (Schweden) hatte Prof. Dr. Willibald Gurlitt die Werke herausgegeben und durch die Aufführung (zum erstenmal seit nahezu 200 Jahren) ihren künstlerischen Wert durch die Wissenschaft neu erschlossen. Die barocke Formpracht der Kantaten, ihre Geschlossenheit und der Verzicht auf jede äußere Dynamik traten charakteristisch hervor. Die Sopranpartien sang Adelheid La Roche (Basel), während an der Prätorius-Orgel mit souveräner Beherrschung des Technischen und Geistigen Karl Matthaei (Wädenswil) seine Aufgaben bewältigte. Die Wirkung war tief und nachhaltig. — In den Vorträgen über zeitgenössische Kammermusik mit Vorführungen unter Leitung von Dr. Hermann Erpf gelangte eine Reihe von Kammermusikwerken zur Uraufführung. In den Liedern für Alt und Bratsche von Hans Schröder verbindet sich blühender Fluß in der Melodiebildung mit warmblütiger Stimmführung. Hermann Erpf sucht in einer „Satzfolge" für Streichtrio über ein spekulativ ästhetisierendes Programm hinaus gegenüber der alten Sonatenform eine neue konzentrierte Form, die allerdings inhaltlich noch durch charakteristische Motive ausgefüllt werden muß. Auch halte ich die Streichinstrumente kaum zur Darstellung der Ideen Erpfs für ausreichend. Bei dem Streichquartett von Erich Anders Op. 47 ist es unmöglich, irgendwelche Umrißlinien festzustellen, es sei denn grundsatzloses Oberflächenspiel. Heinrich Lemacher, ein unentwegter Bruckner-Epigone, erzielt in dem dritten Quartett in c moll ornamentale Wirkungen, aus denen statt Pathos Pathetik quoll. Aus der Wiedergabe der Werke sprach die Achtung vor der künstlerischen Leistung der Schaffenden. *Fr. W. Herzog*.

*

Gotha. Die Liedertafel bot eine gute Aufführung von Händels Samson. Die Bearbeitung von Carl Müller lag zugrunde, doch wurde erfreulicherweise bei den bekanntesten Sologesängen (Nacht ist's umher; O, hör mein Flehen) die Übersetzung von Brißler benutzt. Der schon durch seine große Zahl imponierende Chor

brachte mächtige Wirkungen hervor und bezeugte besonders in den lyrischen Stellen seine gute Schulung. Das Landestheater hatte die Solisten gestellt (Rose Merker, Mina Bontini, Ebenwald-Richter, Ewald Böhmer, Wieter). Es war ein Künstlerensemble, wie man es nur selten trifft; und es ist für uns tiefbedauerlich, daß wir diese hervorragenden Kräfte von der nächsten Saison an an Wiesbaden, Halle usw. verlieren. Alle Mitwirkenden, namentlich auch das leistungsfähige Landestheaterorchester beherrschte der straffe Wille des Kapellmeisters Ernst Schwaßmann, der es auch verstand, über kleine Entgleisungen des Chors und der Solisten hinwegzutäuschen, so daß die Gesamtwirkung eine durchaus gute blieb. Hans Trinius gab im Landestheater sein Abschieds-Symphoniekonzert. Ich konnte nicht dabei sein, hörte aber, daß die Wogen der Begeisterung für seine Leistung hoch gegangen sind. Ein interessantes Konzert gab Trinius noch im Musikverein, in dem er u. a. eine Komposition für gemischten Chor, Alt- und Sopransolo, kleines Orchester und Klavier von Wilhelm Rinkens, betitelt „Der Tanz", bot. Der Text von Otto Schmiedel gab dem Komponisten Gelegenheit zu fesselnden Tonmalereien, die Chöre weisen eine nicht alltägliche Satzkunst und geschickte Nachahmungen auf, und die Harmonik ist vornehm. Wenn ich trotzdem annehme, daß das Werk aus einer früheren Schaffensperiode des in den letzten Jahren vielgenannten Komponisten stammt, so begründe ich diese Annahme damit, daß weder eins der mitwirkenden Instrumente (eine Geige, ein Cello und einige Blechblasinstrumente) noch eine der Solostimmen recht zur Entfaltung kommt. Das hindert aber nicht, daß man mit viel Vergnügen dem an Humor reichen Werke folgte. Trinius dirigierte in seiner überlegenen Weise, und Wilhelm Rinkens selbst spielte den anspruchsvollen Klavierpart mit Temperament und virtuoser Technik. Außer dem „Tanz" sang der gemischte Chor noch Lieder von Brahms und Schumann, von denen der „Schmied" und die „Romanze vom Gänsebuben" helles Entzücken im Publikum auslösten. Mina Bontini, die die Altpartie im Tanz gesungen hatte (die Sopranpartie war bei Elisab. Schenk in guten Händen) sang noch dankbare Lieder von Alfred Engelmann, Hans Trinius und Richard Trunk und erregte damit von neuem Bewunderung für ihre volle, schöne Stimme. Schade, daß man vom Text so wenig verstand! Von den Vorkommnissen im Landestheater sind noch drei Aufführungen von Wagners Götterdämmerung und eine von Straußens Ariadne auf Naxos, beide unter Leitung von Otto Wartisch, als wohlgelungen zu registrieren. *E. Rabich.*

*

Marburg L. Das Collegium musicum, gelegentlich auf 60 Musiker verstärkt, hat seit vorigem Sommer unter Leitung Dr. Hermann Stephanis zur Aufführung gebracht: 1. mit dem Konzertvereinschor: Bach: Matthäus-Passion, Solokantate O Ewigkeit; Händel: Herakles, Judas Makkabäus; Mozart: Requiem. 2. Allein: Corelli und Händel: Concerti grossi; Mozart: Symphonie g moll; Beethoven: V. Symphonie, Violinkonzert, Egmont-Ouvertüre; Schubert: Symphonie h moll; Wagner: Meistersinger-Ouvertüre; Draeseke: Vorspiel zu Harrat; Bruckner: IV. Symphonie.

*

Wien. Auf dem populären Fußballsportplatz „Hohe Warte" drängen sich allabendlich zwanzigtausend Menschen, viel viel mehr als seinerzeit zu Charpentiers Boxkampf, diesmal aber um „Aida" zu sehen. Das ist gar nicht übel, obwohl es mehr zu sehen als zu hören gibt. Nicht etwa, daß die Truppe Zenatellos schlecht wäre. Ganz im Gegenteil. Es sind ganz ausgezeichnete Sänger, die mit der beneidenswerten Gesundheit ihrer echt italienischen Stimmittel ein Freilufttheater zu füllen vermögen, das sechsmal mehr Hörer faßt als die Mailänder Scala, die nicht zahlenden Zaungäste ungerechnet. Auch die musikalische Leitung durch Pietro Mascagni ist ganz hervorragend. Der interessante Jüngling, um dessen Unterschrift sich vor dreiunddreißig Jahren ganz Wien gebalgt hat, ist zum behäbigen Meister geworden, der aus Verdischem Brio ein italienisches Bühnenweihfestspiel machen möchte, dabei aber ein bedeutender Meister des Taktstocks. Trotzdem mußte in der ungeheuren Weite viel Orchesterfeinheit verloren gehen, und sogar die Kraftstellen hörte man nur wie durch einen Vorhang. Die künstlerisch gewiß nicht zu verachtende Massenwirkung, um die das Ohr kam, wurde dafür dem Auge doppelt reichlich geboten. Die ausgezeichnete Lösung der schwierigen szenischen Probleme, der Beleuchtungsfragen, die Beherrschung des imposanten Aufgebots an zwei- und vierbeinigen Mitwirkenden, unter denen veritable Kamele „hervorragend" tätig waren, dies alles machte unter dem Rundhorizont des schwarzen Nachthimmels einen unvergeßlichen Eindruck. Und Verdis einzigartig schöne Musik, seine, wie Werfels prachtvoller Verdiroman sie nennt, ewige italienische Melodie konnte es gern und lächelnd ertragen, wenn Stadtbahnpfiffe und Autohuppen sich atonal einzumengen versuchten. *Dr. Rudolf St. Hoffmann.*

BESPRECHUNGEN

Bei der Fülle des Materiales ist eine eingehendere Besprechung aller Werke unmöglich. Bücher und Musikalien, die hier *ohne Zusatz* aufgeführt werden, gelten als *empfohlen*; eine nachträgliche Würdigung behält sich die Schriftleitung vor. Minderwertiges bleibt *unberücksichtigt*, falls nicht eine ausdrückliche Warnung notwendig erscheint. Eine Verpflichtung zur Besprechung unverlangt eingesandter Werke besteht nicht.

*

Bücher

Ernst Rychnowsky: Smetana. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1924.

Rechtzeitig im hundertsten Gedenkjahre des böhmischen Tonsetzers (1824—1884) erscheint von deutscher Seite sein erstes durchgearbeitetes, vollständiges Lebensbild (359 Seiten). Der Prager Musikgeschichtschreiber entwirft nach seinen Quellen sowohl von den Werken als vom Leben Smetanas einen anschaulichen Umriß. Heute sind die Tschechen stark hinter ihrem Tonhelden her. Zu Lebzeiten erfuhr der Schaffende keine so eifrige Gunst bei seinen engeren Landsleuten, dagegen helle Förderung und treue Freundschaft bei Liszt, ohne den sich Smetana nicht denken konnte. Stets hielt er auch zu Wagners Kunst; vor seiner Ertaubung genoß er noch in München Rheingold, Walküre und Tristan. „Was Smetana verdiente, hat Dvorak geerntet", dahin faßte Liszt sein Urteil über die Anerkennung Smetanas zusammen. Und doch schlug die Verkaufte Braut 1892 eine Oper Dvoraks aus dem Felde, so sehr sich Brahms, Bülow und Hans Richter um planmäßige Unterstützung des jüngeren Tschechen bemüht hatten. Die Schlichtheit und Wärme der Persönlichkeit Smetanas tritt bei Rychnowsky auch aus den reichlich mitgeteilten Briefen unverkennbar zutage. Die Übersicht des Buches würde erhöht durch genauere Angaben fortlaufender Jahreszahlen; Verzeichnisse nach Schrifttum, Namen und Werken sind vorhanden. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Hugo Wolf: Briefe an Rosa Mayreder. Mit einem Nachwort der Dichterin des „Corregidor". Herausgegeben von Heinrich Werner. Rikola-Verlag, Wien 1921.

Ich brauche nur an meine, in den Spalten dieses Blattes erfolgte Veröffentlichung ungedruckter Briefe Hugo Wolfs im Rahmen meiner Studie „Hugo Wolf und Mannheim" zu erinnern, um darzutun, daß das vorliegende Büchlein zu den wichtigsten Quellenwerken über Wolf gehört. Es wirkt nicht nur durch des Tondichters Briefe, sondern auch durch Rosa Mayreders eigene

Mitteilungen überaus lebendig und vermittelt ein liebevolles Erfassen des eigenartigen Wesens dieses Künstlers. Vor drei Jahren erschienen, wurde das aus ihm neu zu Schöpfende bereits in meiner oben erwähnten Studie mitverwandt. — Das Buch bedarf keiner Empfehlung. Es empfiehlt sich selbst.

*

Ernst Brandt: Suite, Sonate und Symphonie. Ein Beitrag zur musikalischen Formenlehre.

Walrad Guericke: Die Orgel und ihre Meister. Eine Einführung in das Instrument und seine Spielweise.

Ernst Stier: Psychologie und Logik in der Musik. — Sämtlich im Verlage Fritz Bartels, Braunschweig 1923 (Sammlung Bartels).

Brandts Broschüre ist in der Erklärung der Sonatenform recht oberflächlich gehalten. Ansonsten gibt er Daten. Dankenswert die Aufzählung der einzelnen Tanzformen, gut der Gedanke, das Menuett bezw. das Scherzo, als Satz IIa zu bezeichnen. — Guerickes Orgelbüchlein poetisiert zu viel, gibt aber dessen ungeachtet doch Aufschluß über den Bau der Orgel. — Während beide Schriften wohl Laien Antrieb geben, den Musiker aber nicht befriedigen können, erscheint mir Ernst Stiers Werk als durchaus ernst zu nehmend. Sie bietet nicht nur zu Anfang eine sehr gute Schilderung der Gehörsorgane, sondern weiterhin in leicht verständlicher Form im Rahmen logischer Schlüsse wirkliche Belehrung auf ethischer Basis. Nur einige kleine Ausstellungen: Die Klarinette als „näselnd" zu bezeichnen, geht doch wohl nicht an; „Intervall" bedeutet nicht das Verhältnis zweier Töne verschiedener Höhe, sondern zweier Töne überhaupt — es gäbe sonst keine reine Prime. Und der Verstand kann wohl nicht als „Gesamtheit aller Vorstellungen" definiert werden, sondern vielmehr als die Fähigkeit, die Vorstellungen zu ordnen. Sonst aber ist das Büchlein derart, daß es — besonders Lehrenden — warm empfohlen werden kann. *Robert Hernried (Erfurt).*

*

Geschichten von Musik und Musikern, herausgegeben von Ernst Lissauer. Musikal. Volksbücher 1924. Engelhorns Nachf. Stuttgart.

Mit auserlesenem Geschmack und sicherem Spürsinn hat Lissauer hier fünfzehn Geschichten und Märchen von Musik und Musikern zusammengestellt. Wie sehr ihm das Gebiet vertraut ist, beweist seine ausführliche Einleitung über das Wesen der musikalischen Novelle. Wer das köstliche Bändchen einmal genossen hat, wird immer wieder nach ihm greifen, um sich an den Erzählungen von Musikers Leid und Freud zu ergötzen. *L. U.*

*

Ernst Decsey: Franz Lehár. Drei Masken Verlag Wien 1924.

Theo Schäfer: Also sprach Richard Strauß zu mir. Verlag Fr. Wilh. Ruhfus. Dortmund.

*

Alfred Seiffert: Eine Theorie der Geige auf mechanischer Grundlage. (Sonderdruck aus Archiv für Musikwissenschaft 1922 Heft IV.)

Sehr interessante Analyse der Geigenschwingungen, aus welcher man den Anteil der einzelnen Bestandteile der Violine am Zustandekommen des spezifischen Geigentons kennen lernt. Diese Untersuchungen können, wenn fortgesetzt, noch wichtige praktische Ergebnisse zur Folge haben, vorerst ist einmal gezeigt, daß man das Geigenproblem auch von einer anderen Seite her in Angriff nehmen kann, als lediglich von den Untersuchungen über die Lackzusammensetzung.

*

Fritz Meyer: Allerlei von der Violine. Bartels, Braunschweig.

In erzählendem Tone gehalten, namentlich der Jugend zu empfehlen, die daraus viele Kenntnisse schöpfen kann. *A. Eisenmann.*

Musikalien

Karl Hasse: Musik für Klavier Op. 23. Verlag C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Zwei dieser zwölf Klavierstücke sind den Lesern der N. M.-Z. aus der Beilage zum 1. Heft dieses Jahrganges bekannt. Sie finden nun den ganzen Reigen beisammen. Im Gegensatz zu früheren Klavierkompositionen hat sich Hasse hier ganz zu einem eigenen Klaviersatz durchgerungen. Das Heft birgt eine Reihe feinempfundener, reich kontrastierter Stücke, die namentlich in rhythmischer Beziehung eine eigenwillige, starke Erfindungskraft zeigen. Die Musik weicht in erfreulicher Weise von der sonst für Klavier immer noch beliebten Programmdudelei ab. Da sie vortrefflich gesetzt ist, zudem neben der rhythmischen Vielfältigkeit auch technisch (bei mittelschwerem Grad) Interessantes bietet, sei sie auch für den fortschrittlich gesonnenen Klavierunterricht wärmstens empfohlen. *H. H.*

*

Walter Lang, Op. 2: Scherzo für Klavier. (Ries & Erler.) Op. 4: Sonatine e moll für die linke Hand allein.

Beide Stücke zeugen von musikalischem Empfinden und weisen mannigfache klangliche Reize auf. Besonders die Sonatine für die linke Hand allein ist als ein wertvolles Stück ihrer Gattung anzusprechen. *R. G.*

*

Armin Knab: Lautenlieder. (Gesamtausgabe.) Bei Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1923.

Welch freudige Überraschung! Einer der gediegensten Meister des modernen Liedes pflegt auch den Lautengesang, der von den „Zünftigen" meist mit einer gewissen Verachtung betrachtet wird und deshalb nur zu oft der Tummelplatz eines unzulänglichen Dilettantismus oder schreibfertiger Unterhaltungshandwerker zu sein pflegt. Leider, leider! Denn das *gute,* fortschrittlich gestaltete Lautenlied könnte berufen sein, die ersehnte Renaissance edler Hausmusik hervozurrufen oder doch hervorragend zu fördern. Ist doch der zarte und dennoch volle Klang der Laute viel besser zur Begleitung ungeschulter Singstimmen geeignet als der massige, auf die Stimme drückende Klavierton. Wozu noch kommt, daß das moderne Klavierlied vielfach an den Sänger wie an den Pianisten technische Anforderungen stellt, die der nicht berufsmäßig geschulte Musikfreund meist nicht erfüllen kann. Das Lautenlied dagegen muß das Schwergewicht des Ausdrucks auf die Melodie verlegen, da die instrumentale Unterlage nur zart zu stützen, nie aber selbständig zu malen vermag. Der feinsinnige Melodiker Armin Knab konnte dieser stilistischen Eigenart natürlich in besonders hohem Maße gerecht werden; jedes der dreißig Lautenlieder ist eine melodische Studie von erlesenem Reiz; ist ein gelungener Versuch, die schwere Aufgabe, nur durch die Schönheit und Ausdruckskraft der Melodie in kleinstem Raum zu wirken, auf immer wieder neue Art zu lösen. Dabei bleibt er mit einer einzigen Ausnahme (Vorfrühling) durchaus im Rahmen der echten Lautenmusik. Alles ist relativ leicht spielbar, die Harmonik bei aller Originalität schlicht und kraftvoll, der Lautensatz instrumentgerecht und wirksam. Bemerkenswert ist, daß Knab sich nicht scheut, Texte nochmals zu vertonen, die große Meister wie Schumann und Hugo Wolf schon vor ihm zu sehr guten Klavierliedern gestaltet haben, und daß die Neuschöpfungen (wenn man erst die bekannten Klänge aus dem Ohr verbannt und sich in den anspruchsloseren Lautenstil eingefühlt hat) daneben durchaus in Ehren bestehen können. Leider verbietet der Raum, auf alle Einzelschönheiten einzugehen. Deshalb beschränken wir uns auf die Mahnung: Freunde des Lautengesanges greift zu! Gleich Schönes und Wertvolles werdet ihr so rasch nicht wieder finden. *C. Brunck.*

KUNST UND KÜNSTLER

— In der Zeit vom 2.—5. Oktober findet die Generalversammlung des *Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V.* in Dortmund statt. Mit der Generalversammlung sind sechs Konzerte mit Werken zeitgenössischer Meister (Mitglieder des Verbandes) verbunden, und zwar sind zwei Kammermusikveranstaltungen und je ein Chor-, ein Orchester-, ein Kirchenkonzert und endlich die Vorführung des Vierteltonklaviers vorgesehen. Es kommen zur Aufführung Kompositionen von Waltershausen, Reuß, Thiessen, Weckauf, v. Othegraven, Ebel, Georg Schumann, Adolf Busch, Bunk, Wetz, Courvoisier, Kaun, Behm, Haas, Geierhaas, Kurt Schubert, Beer-Walbrunn, Caspar Schmid, Elsaeßer, Ansorge, Meßner, Rüdinger, Hindemith. An Solisten haben sich verpflichtet: Lula Mysz-Gmeiner, Prof. Behm, Albert Fischer, Minna Ebel-Wilde, Fritz Heitmann, Gerard Bunk, Karl Eßberger, das Deman-Quartett, Frl. E. Stammschulte, Dr. W. Georgii, Prof. Kurt Schubert, Alois Haba und Prof. Jan Hermann; an Chören: Festchor, Liebfrauenkirchenchor, Bach-Verein und endlich das städt. Orchester.

— In *Görlitz* wird im nächsten Jahre ein *Schlesisches Musikfest* stattfinden. Die Veranstaltung, bei welcher die schlesischen Gesangvereine und die Kapelle der Berliner Staatsoper mitwirken, steht unter dem Protektorat des Grafen v. Hochberg.

— Für die nächstjährigen Händel-Opernfestspiele in *Göttingen* ist die Oper „Radamistho“ in Aussicht genommen.

— Prof. *Oskar Hagen*, der Leiter der Göttinger Händel-Festspiele, hat sich nach den Vereinigten Staaten von Amerika begeben, um an der Staatsuniversität Madison Wis. und an anderen amerikanischen Universitäten Kunstgeschichtsvorlesungen zu halten. Seine Händel-Bearbeitung der heiteren Oper „Xerxes“ wird als erste Neuheit im Laufe des Oktober in Dresden aufgeführt werden.

— *Julius Weismanns* Oper „Schwanenweiß“, die bereits in Duisburg-Bochum und Freiburg i. Br. mit durchschlagendem Erfolg in Szene ging, wird vom Hessischen Landestheater in Darmstadt als Eröffnungsvorstellung der neuen Spielzeit vorbereitet, die nächste Erstaufführung ist am Stadttheater in Halle.

— *Cyrill Scotts* neue Oper „Der Alchimist“ wurde vom Stadttheater in Essen zur Uraufführung erworben.

— *Paul Hindemith* arbeitet zurzeit an einer zweiten Kammermusik für 14 Instrumente mit obligatem Klavier. Das Werk wird im Oktober in Frankfurt a. M. in einem Museumskonzert unter Hermann Scherchen und mit Frau Lübbecke-Job als Solistin seine Uraufführung erleben.

— *E. W. Korngolds* Musik zu Shakespeares Lustspiel „Viel Lärm um Nichts“ wurde von Gustav Hartung für das städt. Schauspielhaus in Köln erworben, ferner gelangt das Lustspiel mit der Korngoldschen Musik an den Stadttheatern in Osnabrück, Brünn, Außig, sowie in Dresden zur Aufführung.

— Am 21. Oktober 1924 findet in *Köln* unter Prof. *Hermann Abendroth* die Aufführung von Max Regers Op. 81 Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach, in der Bearbeitung von Karl Hermann Pillney für Klavier und großes Orchester, statt.

— Prof. *Hans Winderstein* (Bad Nauheim) ist von der hessischen Regierung der Titel eines Generalmusikdirektors verliehen worden.

— *Walter Armbrust*, städt. Kapellmeister in Eisenach, erhielt in Anerkennung seiner Verdienste um das Eisenacher Musikleben den Titel „Städtischer Musikdirektor“.

— *Hugo Moesgen* ist als Erster Kapellmeister an das Große Schauspielhaus in Berlin verpflichtet worden.

— Nachdem *Schuricht* in letzter Stunde seine Abmachungen zurückgezogen hat, ist die Düsseldorfer Stadtverwaltung an *Georg Lennart Schneevoigt* herangetreten, der im nächsten Winter interimistisch die städt. Konzerte dirigieren wird. Es ist höchst bedauerlich, daß ein Interregnum nicht vermieden werden konnte. Wenn eine Stadt der Hand eines starken Führers mit einem musikalischen Kulturprogramm auf weite Sicht bedarf, dann ist es Düsseldorf. *E. S.*

— *Wilhelm Grümmer*, Erster Kapellmeister der Duisburger Oper, erhielt einen Antrag als Generalmusikdirektor nach Sofia.

— Kapellmeister *Hermann Stange* folgt einem Ruf als Generalmusikdirektor an die finnische Oper in Helsingfors.

— Der Geigenvirtuose *Georg Kniestädt* ist nach erfolgreichem Probespiel unter 21 Bewerbern als Konzertmeister an die Berliner Staatsoper berufen worden. Der Künstler gehört bekanntlich dem Havemann-Quartett an.

— *Moritz Moszkowski*, der bekannte Pianist und erfolgreiche Tondichter, vollendete am 23. August sein 70. Lebensjahr. Moszkowski hat in Berlin studiert, gehörte auch dem Weimaraner Kreise um Liszt in den siebziger Jahren an, ist seit 1899 Mitglied der Berliner Akademie und lebt seit mehr als 25 Jahren in Paris. Von seinen zahlreichen Kompositionen waren es die spanischen Tänze, die ihn in weiten Kreisen bekannt gemacht haben.

— Die Opernsängerin *Elisabeth May* hat bei den Opernfestspielen in Baden-Baden als Mimi, Cherubin, Papagena, Blonde außerordentliche Erfolge gehabt. Die Presse bezeichnete sie als ebenbürtige Partnerin Richard Taubers. Frl. May will jetzt von der Bühne abgehen, um sich dem Gastspiel und dem Konzertgesang mehr widmen zu können.

— Der Münchner Stimmpädagoge *Anton Schiegg* leitete im August in Stift Einsiedeln (Schweiz) mit großem Erfolg einen Kursus für Sprech- und Singtechnik, so daß er für nächstes Jahr wieder verpflichtet wurde.

UNTERRICHTSWESEN

— *Jugendmusikwoche der deutschen Musikantengilden in Lobeda bei Jena* (27. Juli bis 3. August). Es ist interessant, zu beobachten, wie die Notwendigkeit einer Entwicklung überall spürbar wird. Die modernste Komposition strebt nach Linienkunst und intimer Kammermusik, die neueste Pädagogik kämpft gegen die Vorherrschaft der Harmonielehre zugunsten der Kontrapunktik — die vor ein paar Jahren noch primitive Musik in der Jugendbewegung drängt über das Volkslied hinaus aus innerstem Trieb wieder zur hohen Kunst der Melodik. Überall die gleiche Selbstbesinnung und Verfeinerung. Die bereits geleistete Arbeit der einzelnen Gruppen erstaunte. Schon am zweiten Tage bildete der Chor unter Führung von Fritz Jöde und Walter Rein eine geschlossene Einheit. In Ausdruck und seelischem Erfassen der Tonwerke wurden große Anforderungen gestellt. Alte und neue Vokal- und Instrumentalmusik wurde gepflegt, Melodielehre, Harmonielehre, freie Aussprachen traten hinzu. Zwei kirchliche und eine weltliche Musikfeier in Lobeda und Jena schloßen sich an und gaben Beispiele für das Wollen der neuen Bewegung, die stark im Wachsen ist und — den Eindruck brachte Lobeda entschieden — mit innerer Ehrlichkeit ihren Weg sucht.

Dr. *Elisabeth Noack.*

TODESNACHRICHTEN

— *Ignaz Mitterer*, der bekannte Komponist katholischer Kirchengesänge, ist, 75jährig, in Brixen gestorben. Seine Kompositionen, Messen, Litaneien, Gradualien, Weihnachts-, Karwochen- und Sakramentgesänge werden ebenso in allen katholischen Kirchen gesungen wie seine Kirchenlieder. Mitterer hat auch theoretische Werke über Kirchengesang und Kirchenmusik verfaßt.

— Der ordentliche Professor für Orgel an der Münchner Akademie der Tonkunst *Maier* ist im 58. Lebensjahre gestorben. Der Künstler hat sich seinerzeit als einer der ersten für die Orgelwerke Max Regers eingesetzt.

— Justizrat Dr. *Friedrich Sieger*, der langjährige Vorsitzende der Frankfurter Museumsgesellschaft, ist am 17. August nach kurzem schwerem Leiden entschlafen. Die Museumsgesellschaft hat durch das Hinscheiden dieses verdienstvollen Mannes einen schweren Verlust erlitten. Als Vorsitzender der Gesellschaft hat sich Dr. Sieger um das musikalische Leben Frankfurts unschätzbare Verdienste erworben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Anläßlich des 100. Geburtstages Anton Bruckners wird das gemeinnützigen Zwecken dienende Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum in Frankfurt a. M. für mehrere Wochen eine *Bruckner-Gedächtnisausstellung* veranstalten. Die Ausstellung wird u. a. interessante Bilder und Autogramme Bruckners enthalten.

— Von den auf den Kammermusikfesten in Donaueschingen und Salzburg aufgeführten Werken werden im Verlage von *B. Schotts Söhne* erscheinen: das Streichquartett Op. 34 von Ernst Toch, die kleinen Stücke für Streichquartett von Max Butting und das Streichtrio von Paul Hindemith.

— Im Schloß zu *Weimar* ist das dem Staate Thüringen von der Witwe des Meisters zum Geschenk gemachte *Reger-Archiv* nunmehr in zwei Räumen aufgestellt und der Oeffentlichkeit zugängig gemacht worden.

— Die bei den Händel-Opernfestspielen in *Göttingen* mit so großem Erfolge zu neuem Bühnenleben erweckten Opernschöpfungen Händels: „Julius Cäsar", „Rodelinde" und „Xerxes" in der Bearbeitung von Prof. *Oskar Hagen* sind in den Bühnenvertrieb der Firma *Ed. Bote & G. Bock* in *Berlin* übergegangen.

— Das Violinkonzert D dur von Paganini ist soeben in einer Bearbeitung für Cello und Klavier durch die Cellistin *Mildred Wellerson*, die das Werk in vielen ihrer Konzerte mit größtem Erfolg zum Vortrag gebracht hat, bei Simrock erschienen.

— Nach langen Verhandlungen ist es Arnold Clement, dem Leiter der Süddeutschen Konzertdirektion (München), gelungen, *Artur Toscanini* für eine Konzertreise des Mailänder Scala-Orchesters zu gewinnen, die im Frühsommer 1925 beginnen und durch eine Reihe von Städten Deutschlands und Österreichs führen wird.

BEMERKUNGEN

— *Zum Titelunwesen.* In Nr. 4 und 7 der „Allgemeinen Sängerzeitung, Iserlohn" stehen zwei Notizen, die zwecks Aufklärung an dieser Stelle wiedergegeben werden:

O. F. 100. Das Diplom „Musikdirektor" wird durch Vermittlung des Verbandes deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen in Berlin, E. V. (Zweigstelle Köln, Mozartstraße 20) von der deutschen Musikunterrichtskammer in Berlin verliehen. Erforderlich ist die Einreichung eines polizeilichen Führungszeugnisses, eines Lebenslaufes, sowie auch der die künstlerische, theoretische und wissenschaftliche Ausbildung und die erworbene praktische Tätigkeit ausweisenden schriftlichen Unterlagen, eine schriftliche Abhandlung über ein selbst gewähltes Thema über Musik, Kompositionen und Konzertkritiken. Namhafte Künstler werden von dem mündlichen Examen befreit. Von Berlin wird außerdem verliehen die Bezeichnung: Klavierlehrer, Musiklehrer, Musikschuldirektor usw.; in diesem Falle hat der Kandidat oder Kandidatin vor der Prüfungsstelle des Verbandes (Köln, Mozartstraße 20) durch persönliche Vorführung seiner (ihrer) Kenntnisse und Fertigkeiten und durch Vorlegung ausreichender Unterlagen nachzuweisen, daß er (sie) über das Mindestmaß des Wissens und Könnens einer Lehrperson in Klavierspiel, in Theorie, Musikgeschichte, allgemeiner Volksbildung und in Unterrichtslehre, so wie dies das Provinzial-Schulkollegium zu Berlin unterm 28. Dezember 1913 dem vorgenannten Vereine gegenüber als ausreichend erklärt hat, verfügt und daß er (sie) demnach die Befähigung eines Lehrers oder Lehrerin besitzt. Auf Grund des erworbenen Befähigungszeugnisses wird ihm (ihr) die Berechtigung zugesprochen, sich als Musiklehrer(in) öffentlich zu bezeichnen und zu betätigen. Anmeldungen sind zu richten an die Geschäftsstelle des Vereins deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen (E. V.) in Köln, Mozartstraße 20.

— Studienreferendar Theo Wirtz, Jean Pütz, Bernh. Hartmann in Köln, Jean Außen in Hürth und Willy Hahn in Zons am Rhein wurde das Diplom als Musikdirektor durch die Deutsche Musikunterrichtskammer in Berlin verliehen.

Es erweckt den Anschein, als wenn dieser Art Titelverleihung ein höherer Wert beizumessen sei. Das ist nicht der Fall. Zunächst ist die „Deutsche Musikunterrichtskammer" eine private Einrichtung, die nur einseitig anerkannt wird und meines Wissens in den Kreisen qualitativer Musiklehrer überhaupt nicht bekannt ist. Die Leitung liegt in den Händen eines Herrn Franz Hahnel (Berlin), der von dem Deutschen Musikpädagogischen Verband und den Konservatorienverbänden mehrfach wegen seiner Machinationen bekämpft worden ist. Aufgenommen kann jeder Musiktreibende werden, der sich Musiklehrer nennt. In dem Fragebogen zur Aufnahme steht ferner die Bemerkung: „Falls Sie kein Zeugnis besitzen, daß Sie das *Mindestmaß* des Wissens und Könnens einer Musiklehrperson beherrschen, wird ihnen unser Verein Gelegenheit geben, sich ein solches zu beschaffen" (wörtlich!). Begriffe wie „Deutsche Musikunterrichtskammer" und „Verband deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen" könnten Unerfahrene veranlassen, der Sache Vertrauen zu schenken und für die „Verleihung" des Titels „Musikdirektor", der bekanntlich *vogelfrei* ist, ihr Geld auszugeben. Wir warnen dringend, darauf hereinzufallen. Es ist eine Schmach, daß die Regierung anscheinend keine Handhabe hat, dieses eigenartige Anerbieten, um keinen schärferen Ausdruck zu gebrauchen, zu untersagen. Solange wir keine Gesetze besitzen, die den ernstzunehmenden Musiklehrer und Dirigenten schützen, solange werden auch die schwindelhaften Musiktreibereien nicht aufhören. Herr Hahnel kennt eben seine Leute: Die kleinen Dirigenten der tausende Männergesangvereine, die sich aus allen Berufsarten (z. B. Arbeiter, Heilkundige, Bürobeamte, Steiger, Lehrer usf.) zusammensetzen und dem Eitelkeitskitzel, von der „Deutschen Musikunterrichtskammer, Berlin" zum „Musikdirektor" ernannt werden, nicht widerstehen können! Übrigens konnte ein „Studienreferendar Theo Wirtz" (siehe Notiz) in Köln *nicht* ermittelt werden. *L. R.*

*

Zu unserer Musikbeilage. *Paul Barth*, geb. 16. Mai 1897, Volksschullehrer in Planitz (Sachsen). Autodidakt, dann Schüler des Zwickauer Marienkirchenorganisten Paul Gerhardt, schrieb bisher Klavier- und Kammermusik, daneben auch Lieder. Im Verlag für Neuzeitliche Kunst Magdeburg erschienen von ihm Drei Dehmel-Lieder, Sieben Lieder verschiedener Dichter, Reisebilder, Zwei Sonatinen, Drei Klavierstücke, Eine Dehmel-Suite. — *Gottfried Rüdinger*, der Münchner Komponist und Lehrer an der dortigen Hochschule für Musik (geb. 1886 in Lindau a. B., Schüler Regers), ist vielen unserer Leser kein Unbekannter mehr, da schon mehrere seiner Kompositionen in der N. M.-Ztg. erschienen sind. Eine Reihe der Rüdingerschen Werke sind im Wunderhornverlag (Köln-Bayenthal) erschienen. Neuerdings versucht Rüdinger, durch ernste, gediegene Musik für die Zither zu werben, für die er auch in Aufsätzen eintritt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

45. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1924 Nr. 1 zu Heft 1



Zwei Klavierstücke

aus „Musik für Klavier" (24 Stücke)

Op. 23 № 5 und 10.

Karl Hasse.

5. Maestoso.

f risoluto

poco riten.

p a tempo

8

dolcissimo sempre

poco rit.

a tempo

f risoluto

cresc.

poco a poco più largo

ff

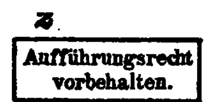
cresc.

fff

ten.

marc.

marc.



10.

Vivace scherzando.

leggiero

pp *p* *cresc.* *f* *p* *mf* *p.* *pp* *dim.*

Öffentliche Aufführung ist nur in der Originalbesetzung - mit Sextettbegleitung - gestattet. In größeren Räumen empfiehlt es sich das Streichquartett mehrfach zu besetzen. (Contrabaß ad libitum)

Aufführungsrecht vorbehalten.

Der schwere Abend.

(Aus Op. 1: „Lenaulieder.")

Franz Philipp, Op. 1.



Verlag: C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

poco rit. molto rit.

f

war die Nacht, so ganz wie uns - re Lie - - - be zu

dolce

Kl.

pp ppp

f

a tempo molto espr.

Trä - - - nen nur ge - macht. Und als ich muß - te

Kl.

sempre ppp

p

espr.

schei - den und gu - te Nacht dir bot, wünscht ich be - küm - mert

p dolce

Kl.

f poco rit. e dim. pp ganz verklingend

bei - - den im Her - zen uns den Tod, den Tod.

f

p dim.

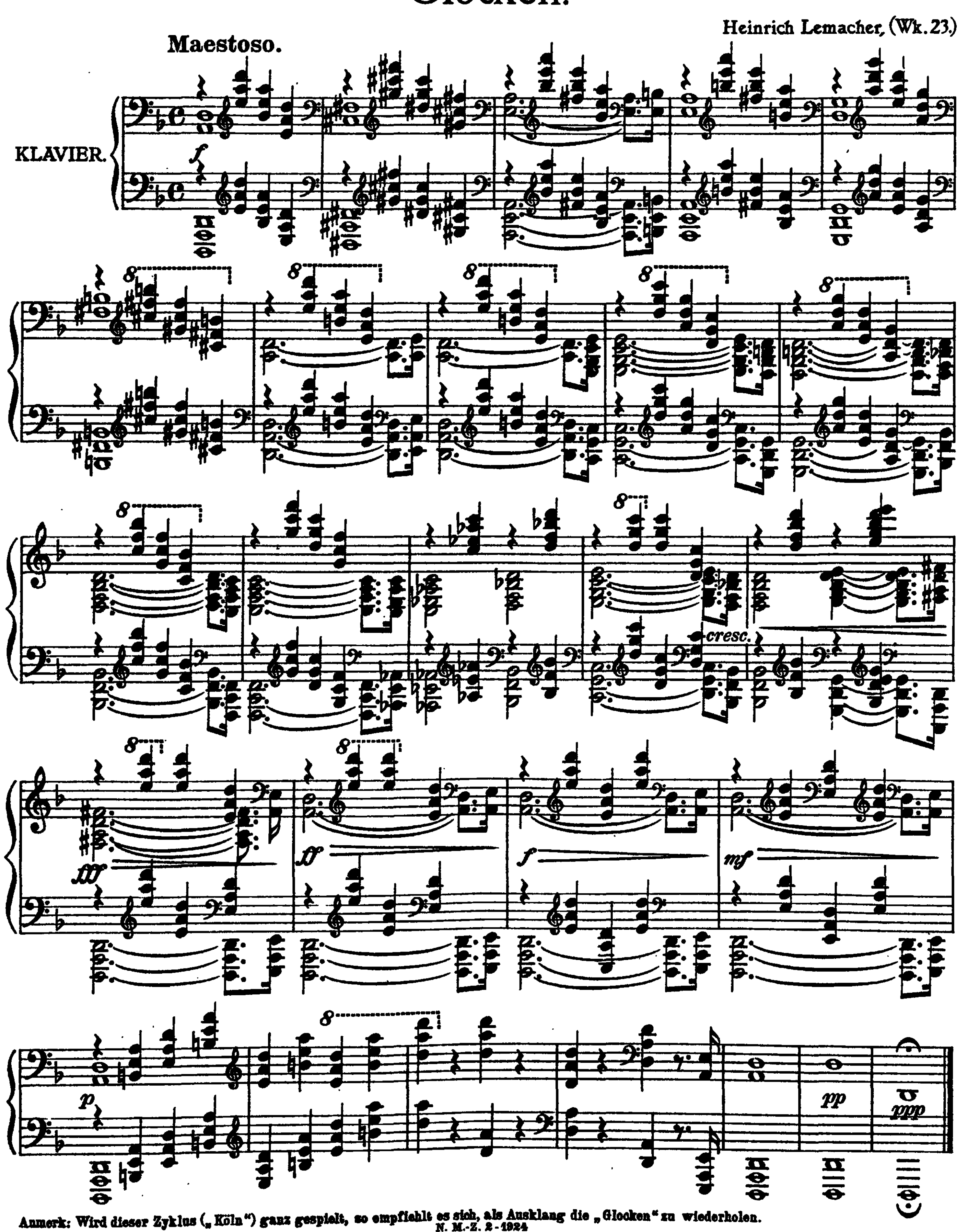
pp ppp

45. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1924 Nr. 2 zu Heft 3
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Für Dr. Heinz Teipel und Frau.

Glocken.

Heinrich Lemacher, (Wk. 23.)



Anmerk: Wird dieser Zyklus („Köln") ganz gespielt, so empfiehlt es sich, als Ausklang die „Glocken" zu wiederholen.

Für Erich Anders.

Legende.



Fanfaren.




8
8
8
8
fff
ff
f
Coda.
D. C. al
f
ff
fff
ffz

45. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1924 Nr. 3 zu Heft 6
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Frau Doris Frieß-Lanquillon zugeeignet

Abendgang im Schnee

(Emil Alfred Herrmann)

August Reuß, Werk 44, № 6




noch langsamer werden
pp
al-les Haus und Hü-gel, Feld und Bäu-me. al-les auch dein Herz
ppp
und sei-ne Blü - - - ten-träume,
Wie vorher
dek-ken al-les lei-se lei - - - - - se zu
8
Wie anfangs
ein wenig dehnen
pp
Still - - ster Gang und wei-te wei-ße Ruh.

Rosen für die Geliebte.

Romanze.



Verlag von C. F. Kahnt, Leipzig.
Mit freundlicher Genehmigung des Verlags von C. F. Kahnt


Ped.
con passione
poco sostenendo
Poco tranquillo. (♩= 80.)
pp dolciss.
meno p
Più largamente. (♩= 60.)
molto espr.
molto ritard. e smorz. perd.
poco espr.
ppp
ben legato
mp
mf
rfp
p
R. H.
pp
dolciss.
L. H.

45. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1924 Nr. 4 zu Heft 9
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Nacht.

Gedicht von Bruno Schönlank.

Alfred Weidemann.




küßt dei - ne Wan - - gen und wiegt dich
poco cresc.
p
p
ein und läßt trotz Not und Ban - gen dich
r. H.
mf
poco rit.
träu - mend glück - lich sein, dich träu - mend glück - lich
poco rit.
p poco rit.
a tempo
pp
poco rit. ohne Pedal
sein.
pp a tempo
immer sehr ruhig
immer pp
ppp

Scherzo.

Hans Schink.




Ruhiger.
mp espr.
mf
p
mp
pp
mf
p
mp
dim.
pp
mp
mf
p
mp
rit.
p
dim.
pp
pp
rit.
ppp
D. C. al Fine.



Aus „Fünf kleine Klavierstücke".
F. X. Pauer.
Sehr mäßig bewegt, mit Ausdruck
(Andante)
1.
p
pp
mf
etw. nachlassen
nicht eilen!
nachlassen
im Zeitmaß
etwas zögernd
f
im Zeitmaß
nicht eilen!
(Versch.)
l. H.
ppp

Aus „Fünf kleine Klavierstücke".

2.





cresc.
nachlassend
im Zeitmaß
nachlassend
8va b.

„Was könnt' ich dir geben."

(Aus dem Altfranzösischen.)



45. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1924 Nr. 6 zu Heft 12
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Frau Annelotti herzlichst zu eigen.



(Richard Dehmel.)

Paul Barth Op. 3 Nº 4.

Wiegend, nicht zu schnell.

GESANG.

KLAVIER.

mf *p* *(rit.)* *pp* *molto legato*

Bit-te, bit-te Vö - gelchen: Schiff - chen hat ein Se - gel-chen, se-gelt ü-bers Meer: Vö-gel-chen, komm her!

mf *molto rit.* *molto rit.*

Komm und setz dich laß dich wie-gen, war - um willst du im-mer flie - gen, machst es dir so schwer!

mf *cresc* *p* *pp* *rit.* *a tempo* *mf* *espressivo*

Sin - ge, sin-ge kleiner Pas-sa-gier!

cre - scen - do


mf
Wenn die gro-ßen Wel-len kra-chen, wird dein Lied uns
espressivo
f
rit.
sostenuto
cre - scen - do
ru - hig ma-chen, still, still ver - ges-sen wir Er-de, Mensch und Tier.
p
rit.
pp
molto rit.
freudig
Komm und setz dich, laß dich wie-gen, war-um willst du im-mer flie - gen, machst es
f
dir so schwer!
leichthin
p
pp
ppp
Ped.

Bauerntanz.

Gottfried Rüdinger, Op. 58a No 5.*)



*) Aus „Bunte Skizzen, 5 kleine Stücke für Zither, Op. 58" vom Komponisten für Klavier bearbeitet.

Lied ohne Worte.



*) Aus „Bunte Skizzen, 5 kleine Stücke für Zither, Op. 58" vom Komponisten für Klavier bearbeitet.

45. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1924 Nr. 1 zu Heft 1

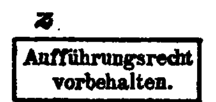


Zwei Klavierstücke

aus „Musik für Klavier“ (24 Stücke)

Op. 23 № 5 und 10.

Karl Hasse.



10.

Vivace scherzando.

leggiero

pp

p

cresc.

f

p

mf

p

pp

dim.

Öffentliche Aufführung ist nur in der Originalbesetzung - mit Sextettbegleitung - gestattet.
In größeren Räumen empfiehlt es sich das Streichquartett mehrfach zu besetzen. (Contrabaß ad libitum)

Der schwere Abend.

(Aus Op. 1: „Lenaulieder.“)

Franz Philipp, Op. 1.



Verlag: C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

poco rit. molto rit.

war die Nacht, so ganz wie uns - re Lie - - - be zu

dolce Kl. pp ppp

a tempo molto espr.

Trä - - - nen nur ge - macht. Und als ich muß - te

Kl. sempre ppp p espr.

schei - den und gu - te Nacht dir bot, wünscht ich be - küm - mert

p dolce Kl.

poco rit. e dim. pp ganz verklingend

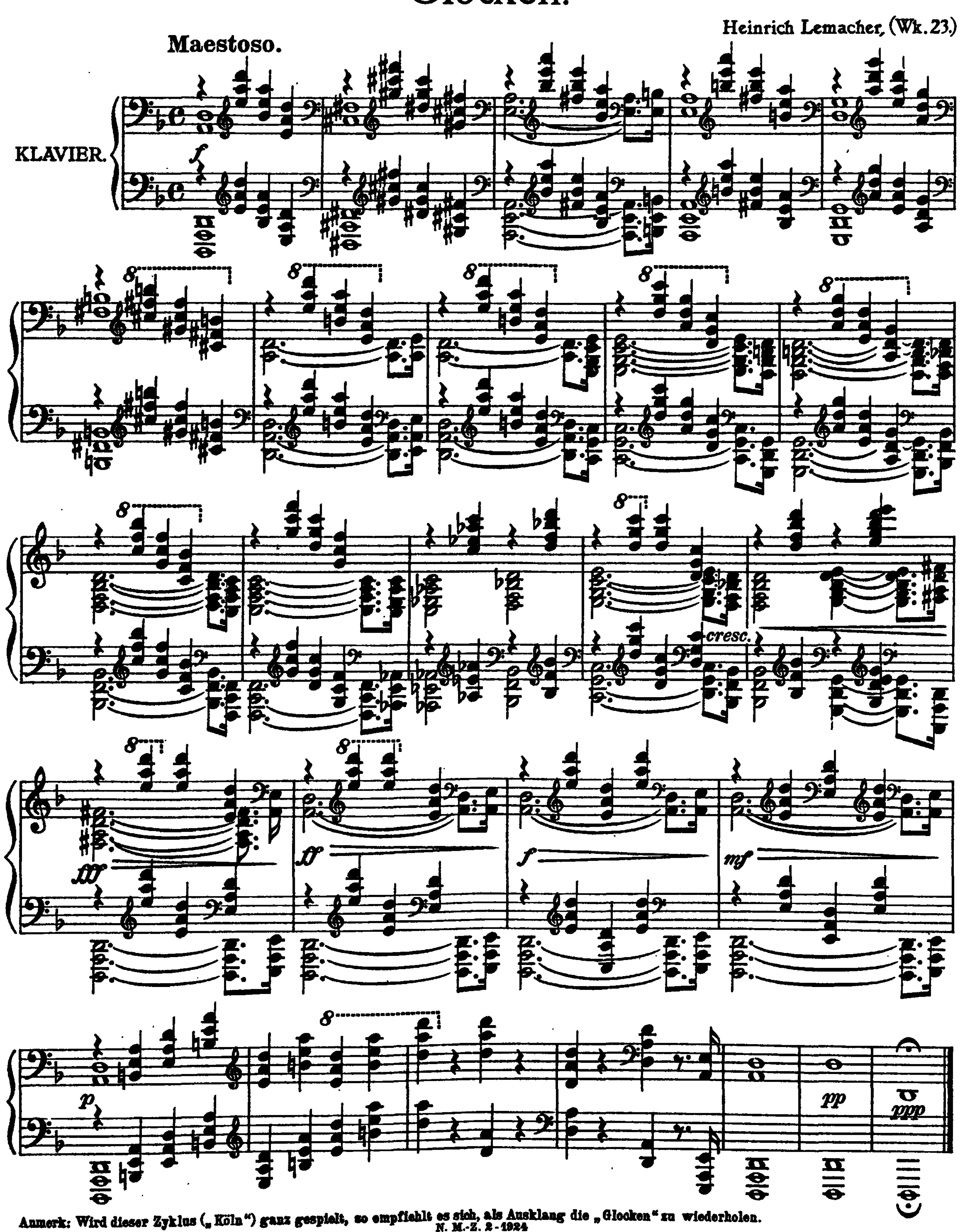
bei - - den im Her - zen uns den Tod, den Tod.

f p dim. pp ppp

Für Dr. Heinz Teipel und Frau.

Glocken.

Heinrich Lemacher, (Wk. 23.)



Anmerk: Wird dieser Zyklus („Köln") ganz gespielt, so empfiehlt es sich, als Ausklang die „Glocken" zu wiederholen.

Für Erich Anders.

Legende.



Fanfaren.




Coda.
D. C. al
f
fff
ff
fff
ffz

45. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1924 Nr. 3 zu Heft 6
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Frau Doris Frieß-Lanquillon zugeeignet

Abendgang im Schnee

(Emil Alfred Herrmann)

August Reuß, Werk 44, Nº 6



T. & J. 784


noch langsamer werden
pp
al - les Haus und Hü - gel, Feld und Bäu - me. al - les auch dein Herz
ppp
und sei-ne Blü - - - ten-träume,
Wie vorher
dek - ken al - les lei - se lei - - - - se zu
Wie anfangs
ein wenig dehnen
pp
Still - - ster Gang und wei - te wei - ße Ruh'.

Rosen für die Geliebte.

Romanze.

Walter Niemann, Op. 48 Nº 4.



Verlag von C. F. Kahnt, Leipzig.
Mit freundlicher Genehmigung des Verlags von C. F. Kahnt


con passione
poco sostenendo
Poco tranquillo. (♩= 80.)
pp dolciss.
meno p
molto ritard. e smorz. perd.
poco espr.
ppp
Più largamente. (♩= 60.)
molto espr.
ben legato
mp
mf
rfp
p
R. H.
pp
dolciss.
L. H.
p

45. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1924 Nr. 4 zu Heft 9
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Nacht.

Gedicht von Bruno Schönlank.

Alfred Weidemann.




küßt dei - ne Wan - - gen und wiegt dich
poco cresc.
p
p
ein und läßt trotz Not und Ban - gen dich
r. H.
mf
poco rit.
träu - mend glück - lich sein, dich träu - mend glück - lich
poco rit.
p
poco rit.
a tempo
pp
poco rit.
ohne Pedal
sein.
pp a tempo
immer sehr ruhig
immer pp
ppp

Scherzo.

Hans Schink.




Ruhiger.
mp espr.
p
mf
mp
pp
dim.
rit.
ppp
D. C. al Fine.


Aus „Fünf kleine Klavierstücke“.
F. X. Pauer.
Sehr mäßig bewegt, mit Ausdruck
(Andante)
1.
p
pp
mf
etw. nachlassen
nicht eilen!
nachlassen
im Zeitmaß
etwas zögernd
f
im Zeitmaß
nicht eilen!
pp
nicht eilen!
(Versch.)
l. H.
ppp

Aus „Fünf kleine Klavierstücke".

2.




cresc.
nachlassend
im Zeitmaß
nachlassend
8va b.

„Was könnt' ich dir geben."

(Aus dem Altfranzösischen.)



45. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1924 Nr. 6 zu Heft 12
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Frau Annelotti herzlichst zu eigen.



(Richard Dehmel.)

Paul Barth Op. 3 № 4.

Wiegend, nicht zu schnell.

GESANG.

KLAVIER.

p *mf* *p (rit.)* *pp* *molto legato* *molto rit.* *cresc* *rit.* *a tempo* *espressivo* *cre - scen - do*

Bit-te, bit-te Vö - gelchen: Schiff - chen hat ein Se - gel-chen, se-gelt ü-bers Meer: Vö-gel-chen, komm her!

Komm und setz dich laß dich wie-gen, war-um willst du im-mer flie - gen, machst es dir so schwer!

Sin - ge, sin-ge kleiner Pas-sa-gier!


mf
Wenn die gro-ßen Wel-len kra-chen, wird dein Lied uns
espressivo
f
rit.
sostenuto
cre - scen - do
ru - hig ma-chen, still, still ver - ges-sen wir Er-de, Mensch und Tier.
p
rit.
pp
molto rit.
freudig
Komm und setz dich, laß dich wie-gen, war-um willst du im-mer flie - gen, machst es
f
dir so schwer!
leichthin
p
pp
ppp
Ped.

Bauerntanz.

Gottfried Rüdinger, Op. 58a Nº 5.*)



*) Aus „Bunte Skizzen, 5 kleine Stücke für Zither, Op. 58," vom Komponisten für Klavier bearbeitet.

Lied ohne Worte.

Gottfried Rüdinger, Op. 58a Nº 4. *)



*) Aus „Bunte Skizzen, 5 kleine Stücke für Zither, Op. 58" vom Komponisten für Klavier bearbeitet.